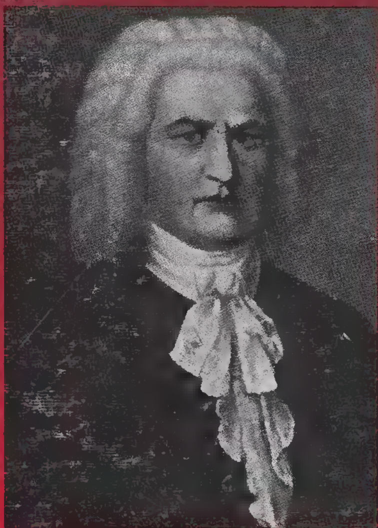
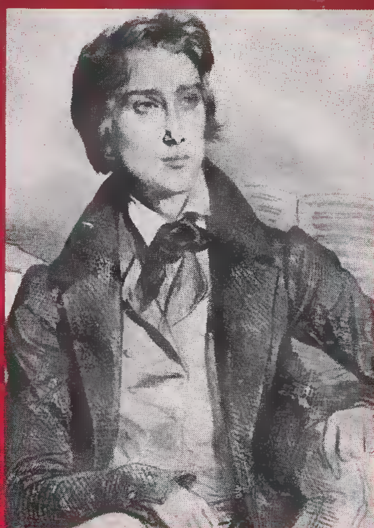
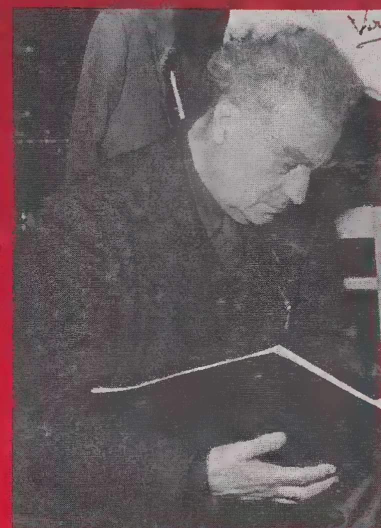
REVUE MENSUELLE
l'Education Musicale
Supplément
au Nº 332
Novembre 1986







Jean-Sébastien BACH
Magnificat (versets 1 - 3 - 4 - 5 - 8 - 11 - 12)

Franz LISZT
Sonate en si mineur

Edgard VARESE
Ionisation

EXERCICES D'ECOUTE - SOLFEGE

BACCALAURÉAT 1987

49 F

23, RUE BENARD, 75014 PARIS - TEL. (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1987	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	200 F	236 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	225 F	261 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1986)	55 F PORT INCLUS 6 F	55 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	T.T.C. 335 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1986
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : C 744

SUPPLEMENT AU N° 332 DE NOVEMBRE 1986

BACCALAURÉAT 1987

Bach
Pages 18 - 19
2ex -

SOMMAIRE

MUSIQUE AU BACCALAUREAT

(Epreuve Facultative)

I - **Exercices d'écoute**

Ces exercices, effectués à partir d'une bande enregistrée, se déroulent de la façon suivante :

a) le texte d'une phrase musicale n'excédant pas six mesures est distribué aux candidats.

Cette phrase musicale, jouée au piano, est proposée deux fois aux candidats à trente secondes d'intervalle.

Trente secondes plus tard, les candidats entendent deux fois, toujours à trente secondes d'intervalle, une nouvelle version de cette phrase comportant trois modifications d'ordre mélodique. Ils sont invités à écrire, sur portée, cette nouvelle version de la phrase.

b) une phrase mélodique de quatre mesures est jouée au piano sans interruption ; elle est répétée deux autres fois. Ces trois auditions se succèdent à trente secondes d'intervalle.

Les candidats devront en noter uniquement la mesure et le rythme.

c) un fragment musical de douze mesures, harmonisé de façon simple, est joué au piano.

Trois accords de ce fragment, à l'exclusion de l'accord final, seront soulignés par un point d'orgue, d'une durée approximative de cinq secondes.

Ces accords, à l'état fondamental, seront :
— un accord parfait majeur ou mineur ;
— un accord de septième de dominante ;
— un accord de nature différente des deux précédents.

La nature de cet accord n'aura pas à être précisée — la réponse à donner par le candidat sera "autre accord".

Le fragment sera joué une seconde fois, de la même façon, à quinze secondes d'intervalle.

Le candidat aura à indiquer l'ordre d'apparition de ces trois accords.

d) après l'audition de deux solos d'instruments différents, chacun d'une durée approximative de 15 à 20 secondes, les candidats auront à identifier les instruments utilisés.

Cette audition sera proposée deux fois à trente secondes d'intervalle.

e) deux extraits d'œuvres musicales, chacun d'une durée comprise entre une et deux minutes et faisant appel à deux formations différentes, instrumentale, vocale ou mixte, sont entendus deux fois, à trente secondes d'intervalle.

Les candidats auront à situer ces extraits, aussi précisément que possible, dans l'histoire générale de la musique et à indiquer pour quelle formation ces fragments ont été écrits (orchestre symphonique — ensemble de musique de chambre — monodie accompagnée — quatuor vocal, etc.).

La réponse devra être rédigée en cinq lignes maximum.

Les extraits présenteront des caractéristiques aussi évidentes que possible de l'époque, du compositeur et de l'œuvre.

II - **Exercice de solfège**

L'épreuve consiste en une lecture chantée, avec le nom des notes ou vocalisée d'un texte inédit de seize à vingt mesures en clé de sol, accompagné au piano. L'accompagnement très simple évitera la doublure systématique de la ligne vocale.

L'examinateur s'attachera autant aux qualités relevant des intentions expressives et musicales qu'aux capacités purement vocales ou aux facultés techniques de déchiffrage.

III - **Exécution instrumentale ou vocale**

Au choix. L'exécution d'un morceau préparé en cours d'année et joué sur le piano ou sur le propre instrument du candidat, ou l'interprétation vocale d'une mélodie.

B.O. N° 20 (22 mai 1986)

Le paragraphe 4 de l'article 2 de l'arrêté du 16 mai 1980 est abrogé et remplacé par les dispositions suivantes :

IV - **Histoire de la musique**

L'interrogation d'histoire de la musique doit s'efforcer de déceler la culture du candidat et sa connaissance de quelques grandes œuvres musicales. La préparation bannira donc toute étude abstraite, la récitation d'un manuel ou d'un cours ne présentant aucun intérêt, mais s'attachera à la pénétration réelle et concrète d'une partition, au contact direct avec la matière musicale.

C'est autour d'un texte que doit s'organiser cette interrogation qui reste forcément très élémentaire, et évite toute érudition prétentieuse et toute analyse musicale trop savante.

Le programme comporte trois œuvres, d'auteurs, de genres et d'époques différents, imposées chaque année sur le plan national par circulaire du ministre de l'Education nationale. Les œuvres peuvent appartenir à n'importe quelle période ou civilisation.

Le candidat disposera de dix minutes environ pour répondre aux questions posées par l'examinateur.

Cette partie de l'épreuve permet, en effet, de compléter les informations données par les exercices précédents sur les connaissances et la sensibilité artistique des candidats.

a) Le compositeur

Dates, éléments biographiques essentiels à la compréhension de l'œuvre (se rappeler toujours que la biographie ne constitue qu'une partie très accessoire de l'histoire de la musique).

b) L'œuvre

Date, genre, caractère, structure, reconnaissance des thèmes les plus caractéristiques et les plus facilement identifiables (joués au piano par l'examinateur, ou donnés à l'électrophone). Bien entendu, il ne peut être exigé des élèves qu'ils aient retenu tous les thèmes d'une partition. Suivant le niveau du candidat, quelques questions simples peuvent être posées sur les divers éléments du style : inspiration mélodique, écriture harmonique, instrumentation.

c) L'époque

Tendances générales des arts et de la littérature ; place et influence du musicien. Eviter toutefois les problèmes d'esthétiques trops complexes et les questions touchant à l'histoire de la civilisation qui exigent une très vaste érudition.

Rappelons que la valeur de l'épreuve est exprimée par une note globale variant de 0 à 20. La répartition des points doit être ainsi établie :

— exercices d'écoute notés **de 0 à 7**
— exercices de solfège notés **de 0 à 3**
— épreuve instrumentale ou vocale notée **de 0 à 3**
— interrogation d'histoire de la musique notée **de 0 à 7**

Sans faire preuve d'une excessive générosité, la plus grande bienveillance s'impose sur l'ensemble des options. Encore une fois, il ne s'agit pas uniquement de vérifier les connaissances musicales du candidat et de sanctionner sa mémoire, mais de découvrir ses qualités d'esprit, son intelligence, sa sensibilité et son sens artistique.

Exercices d'écoute 1986

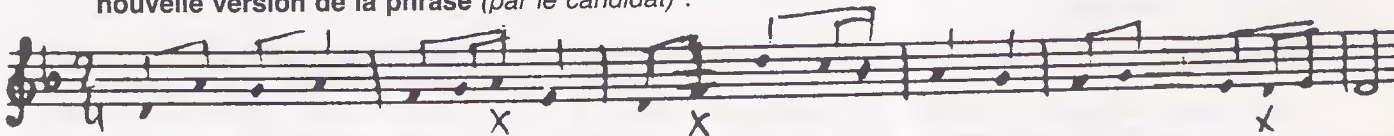
(extraits d'épreuves données)

I

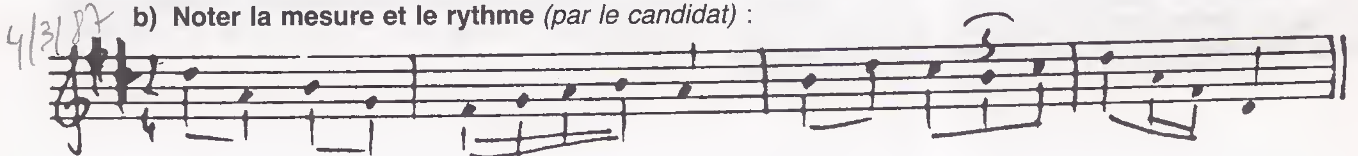
a) **Phrase musicale initiale** *(fournie au candidat)* :



nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :



4/3/87 b) **Noter la mesure et le rythme** *(par le candidat)* :



d) **Identification des instruments utilisés :**

1er solo : **Violoncelle** - 2e solo : **Basson**

e) **Commentaire des deux extraits musicaux** *(en cinq lignes)* :

1er extrait : 6e quatuor. Bartok.
2e extrait : Choral. (Passion selon St-Matthieu). J.-S. Bach.

II

a) **Phrase musicale initiale :**



nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :



b) **Noter la mesure et le rythme** *(par le candidat)* :



c) Ordre d'apparition des trois accords :

Andante

mp

rit.

mp

rit.

d) Identification des instruments utilisés :

1er solo : **Harpe,** "Stretto de Patrick Marchand".
2e solo : **Tuba,** "Concerto de Ralph Vaughan Williams".

e) Commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)* :

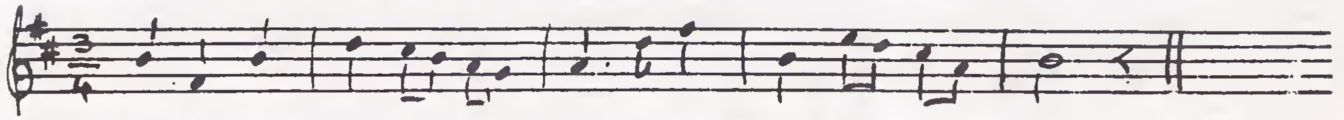
1er extrait : Trio (vocal) de Haydn (2 soprani, baryton et piano).
2e extrait : Concerto n° 5 pour piano et orchestre de Beethoven (début du IIIe mouvement).

Report des notes pour cette session 1986

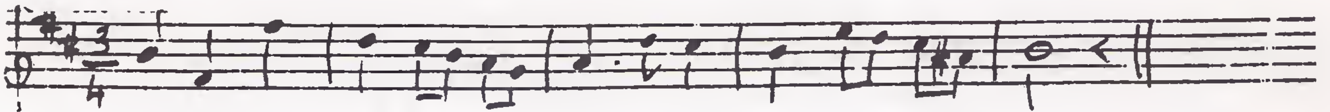
Exercices d'écoute (sur 4) - Exercice de solfège (sur 4) - Exécution instrumentale et vocale (sur 4) - Histoire de la Musique (sur 8).
La note finale sera exprimée en points entiers.

III

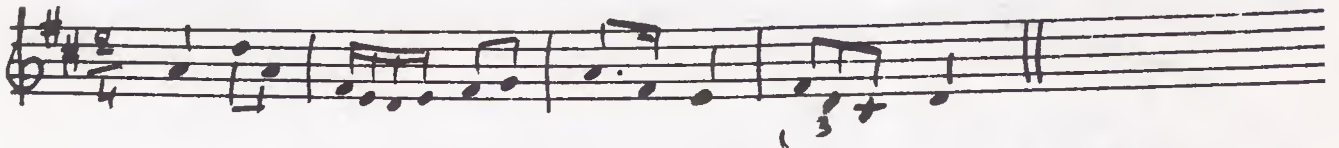
a) Phrase musicale initiale :



nouvelle version de la phrase *(par la candidat)* :



b) Noter la mesure et le rythme *(par le candidat)* :



d) Identification des instruments utilisés :

1er solo : **Trombone,** (extrait de Globokar).
2e solo : **Violoncelle,** Suite Bach (extrait).

e) Commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)* :

— Schubert : Lied ("Marguerite au Rouet").
— P. Boulez : "Le Marteau sans Maître".

SOLFÈGE

I

moderato (80 ♩)

mf

p

mf

f

mf

mf

II

Allegretto pastorale

mf

mf

p

mf

p

crescendo

crescendo

diminuendo

diminuendo

mf

p

f



III

Andante con moto

Andante con moto

en dehors

IV

Lent et expressif ♩. = 50

p

p

mp

mp

f

f

mp

p

p

Ritenuto

V

Andantino (66 = ♩.)

chant

piano

mf

f

p cres-

cen- do

f

mf

f

p

VI

COMME UNE CHANSON :

♩ = 92

P subito

ral ..... A tempo

ral ...

VII

BARCAROLLE :

♩. = 54

f

p

VIII

♩ = 50

Fine

Andante

IX

mf

mf

f

f

p - - - - - riten - - -

mf A tempo

p - - - - - - riten - - - -

mf A tempo

rall ...

rall ...

X

Plus vite

mf

p subito

segue

cresc-

mf

f

J.-S. BACH (1685-1750)



Jean-Sébastien BACH,

peinture à l'huile
sur toile de lin (795 mm × 635 mm)
par E.-G. Haussmann

Voir L'Education Musicale n° 319/320

TABLEAU SYNOPTIQUE

DATES	BACH	AUTRES EVENEMENTS
1685	21 mars : naissance à Eisenach.	Louis XIV révoque l'édit de Nantes. Edit de Potsdam pour l'accueil des réfugiés protestants français. *Naissance de G.F. Haendel et de D. Scarlatti. F. Couperin organiste à Saint-Gervais.*
1686		Prise de Bude par les troupes impériales. Formation de la ligue d'Augsbourg. *Lully : Armide. Werckmeister : Musikalische Temperatur.*
1687		Denis Papin : première machine à vapeur. *Mort de Lully.*
1689		Les armées françaises ravagent le Palatinat. Angleterre : Déclaration des Droits. Pierre le Grand maître du pouvoir. Racine : Esther.
1691		Racine : Athalie. *Purcell : Le Roi Arthur.*
1693		*F. Couperin organiste de la Chapelle Royale.*
1695	Mort de Johann Ambrosius, père de Bach.	*Mort de Purcell.*
1695-1700	Etudes à Ohrdruf chez son frère.	
1697		Paix de Ryswick. Charles XII roi de Suède. Auguste II roi de Pologne. Perrault : Contes de ma mère l'oye. *Campra : L'Europe galante.*
vers 1700		*Denner invente la clarinette.*
1700-1702	Etudes à Lünebourg.	
1701	Va à Hambourg écouter l'organiste Reinken. Naissance d'Anna Magdalena Wilcke, deuxième femme de Bach.	Frédéric Ier roi *en* Prusse. *Kuhnau cantor à Saint-Thomas de Leipzig.*
1702		*Telemann fonde le Collegium musicum de Leipzig. Campra : Tancrède.*
1703	4 mars au 13 septembre : au service du duc Johann Ernst de Weimar.	Leibniz : Nouveaux essais sur l'entendement humain. Fondation de Saint-Petersbourg. *Mort de Grigny.*
1703-1707	A Arnstadt : organiste de la Neuekirche.	
1704		Auguste II détrôné. Stanislas Leszczyński roi de Pologne. *Mort de M.A. Charpentier.*
1705	4 août : incident Geyersbach. Va à Lübeck pour écouter Buxtehude.	Joseph Ier empereur.
1706		*Mort de Pachelbel. Rameau : premier livre des Pièces de Clavecin. Haendel en Italie.*
1707	Cantate ACTUS TRAGICUS. Epouse Maria Barbara Bach	*Mort de Buxtehude.*
1707-1708	A Mühlhausen : organiste de Saint-Blaise.	
1708	Naissance de Catharina Dorothea.	
1708-1717	Au service de la Cour de Weimar.	
1709		Défaite de Charles XII à Poltava. Auguste II redevient roi de Pologne. Lesage : Turcaret. *Mort de Torelli. Premiers pianos de Cristofori.*
1710	Naissance de Wilhelm Friedmann.	*Haendel à Londres.*
1711		Charles VI empereur. *Vivaldi : L'Estro armonico.*
1712		Naissance de Rousseau.
1713	CANTATE DE LA CHASSE.	Paix d'Utrecht. Pragmatique sanction. Frédéric-Guillaume roi de Prusse. *Mort de Corelli. F. Couperin : Premier livre des Pièces de Clavecin.*
1714	Devient Konzermeister. Naissance de Carl Philipp Emmanuel.	Paix de Rastadt. George Ier roi d'Angleterre. *Naissance de Gluck.*
1715	Naissance de Johann Gottfried Bernhard.	Mort de Louis XIV. Louis XV roi de France (régence de Philippe d'Orléans). Saint-Pétersbourg, capitale de l'Empire russe. *F. Couperin : Trois leçons des ténèbres.*
1716		Mort de Leibniz. *F. Couperin : L'art de toucher le clavecin.*
1717	6 novembre au 2 décembre : en prison à Weimar.	Watteau : L'Embarquement pour Cythère. *F. Couperin : Deuxième livre des Pièces de Clavecin. Haendel : Water Music.*
1717-1723	A Cöthen : Maître de Chapelle de la Cour.	
1719		Le roi de Prusse abolit le servage sur les terres des nobles. De Foe : Robinson Crusoé. *Création à Londres de la Royal Academy of Music. Fondation à Leipzig des Editions Breitkopf.*

TABLEAU SYNOPTIQUE

DATES	BACH	AUTRES EVENEMENTS
1720	Mort de Maria Barbara.	Banqueroute de Law à Paris. Watteau : L'Enseigne de Gersaint.
1721	Epouse Anna Magdalena Wilcke. Dédicace des CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS.	Mort de Watteau. Montesquieu : Lettres persanes. *Telemann directeur de la musique de Hambourg.*
1722	Premier livre du CLAVIER BIEN TEMPERE.	*Mort de Kuhnau. Rameau : Traité d'harmonie. F. Coupein : Troisième livre des Pièces de Clavecin.*
1723-1750	A Leipzig : cantor de Saint-Thomas et Director musices.	**1[re] version du Magnificat en Mi bémol Majeur (BWV 243 A)**
1724	PASSION SELON SAINT JEAN.	*Haendel : Jules César.*
1725	ORATORIO DE PAQUES.	Mort de Pierre le Grand. *Mort d'A. Scarlatti. Vivaldi : Les quatre saisons.*
1726	Naissance d'Elisabeth Juliana Friederica.	Swift : Voyages de Gulliver. *Mort de Delalande. Haendel naturalisé anglais.*
1727	ODE FUNEBRE.	Mort de Newton.
1728		George II roi d'Angleterre. *Création du premier journal musical allemand par Telemann.*
1729	Directeur du Collegium musicum de Leipzig. PASSION SELON SAINT MATTHIEU.	**2[e] version du Magnificat en Ré Majeur (BWV 243)**
1730		Marivaux : Le jeu de l'amour et du hasard. *F. Couperin : quatrième livre des Pièces de Clavecin.*
1732	Naissance de Johan Christoph Friedrich.	Fondation de la colonie anglaise de Georgie. Voltaire : Zaïre. *Naissance de Haydn. Walther : Musikalisches Lexicon.*
1733		Auguste III Electeur de Saxe et roi de Pologne. Etablissement de la conscrition en Prusse. Kay : navette volante pour le métier à tisser. *Mort de F. Couperin. Rameau : Hippolyte et Aricie. Pergolèse : La Servante maîtresse.*
1734-1735	ORATORIO DE NOEL.	
1735	Naissance de Johann Christian. Rédaction de l'Ursprung. ORATORIO DE L'ASCENSION. CANTATE DU CAFE.	Darby : métallurgie au charbon. *Rameau : Les Indes Galantes. Haendel : Alcina.*
1736	Nommé compositeur aulique.	*Mort de Pergolèse.*
1737	Naissance de Johanna Carolina.	*Mort de Stradivarius. Telemann à Paris. Rameau : Castor et Pollux. Construction du théâtre San Carlo à Naples.*
1738		Traité de Vienne. *Vivaldi à Amsterdam. Haendel : Saül, Israël en Egypte.*
1739		*Rameau : Dardanus.*
1740		Frédéric II roi de Prusse. Mort de l'Empereur Charles VI. Début de la guerre de succession d'Autriche.
1741		*Mort de Vivaldi. Haendel : Le Messie. Rameau : Pièces de Clavecin en concert. Quantz et Carl Philipp Emanuel Bach au service de Frédéric II. Naissance de Grétry.*
1742	Naissance de Régina Susanna. VARIATIONS GOLDBERG. CANTATE DES PAYSANS.	Charles VII empereur.
1743		*Création des concerts au Gewandhaus de Leipzig. Naissance de Boccherini. Haendel : Te Deum de Dettingen.*
1744	Deuxième livre du CLAVIER BIEN TEMPERE.	Hogarth : Le Mariage à la mode. *Mort de Campra.*
1745		Deuxième guerre de Silésie : occupation de Dresde et de Leipzig par les Prussiens. Bataille de Fontenoy. François I[er] empereur. Début de la construction de Sans-Souci. *Rameau : Le Temple de la gloire.*
1746	Portrait par E.G. Haussmann.	*Haendel : Judas Macchabée.*
1747	Voyage à Potsdam. Entre à la société Mizler. L'OFFRANDE MUSICALE.	Franklin invente le paratonnerre.
1748		Paix d'Aix-le-Chapelle. Montesquieu : L'Esprit des lois. Découverte des ruines de Pompéi.
1749	Termine la MESSE EN SI. L'ART DE LA FUGUE	*Rameau : Platée, Zoroastre. Haendel : Fireworks Music.*
1750	Opérations de la cataracte. 28 juillet : mort.	Voltaire à Berlin. *Mort d'Albinoni. Naissance de Salieri.*

Ph. ZWANG

Georges GUILLARD

MAGNIFICAT en RÉ MAJEUR, BWV 243

Bibliographie sélective :

— Geiringer Karl, *Jean-Sébastien Bach,* Paris, Le Seuil, 1970
— Basso Alberto, *Jean-Sébastien Bach,* Paris, Fayard, 1985
— de Nys Carl, texte de présentation de l'enregistrement Ristenpart (ERATO)
— Federhofer-Konigs Renate, texte de présentation de l'enregistrement Harnoncourt.

Sur J.-S. Bach en général, on consultera avec profit le numéro spécial de l'Education Musicale, juin-juillet 1985, n° 319-320.

Voir aussi :

— Cantagrel Gilles, *Bach en son temps,* coll. Pluriel, 1982.

— Guillard Georges, *J.-S. Bach et l'orgue,* Paris, P.U.F. coll. "Que sais-je" (sous presse).

Discographie : Disque Baccalauréat Pathé Marconi n° 2911711.
Cassette n° 2911714.

1) **Les Cantiques**

La liturgie catholique romaine connait trois Cantiques provenant du Nouveau Testament (tous dans l'Evangile selon St-Luc) :

— Canticum Mariae
= *Magnificat*
= Luc I, 46-55

— Canticum Zachariae
= *Benedictus Dominus*
= Luc I, 67-79

— Canticum Simeonis
= *Nunc dimittis*
= Luc 2, 29-32

2) **MAGNIFICAT**

Elisabeth, femme du grand-prêtre Zacharie, reçut un jour la visite de sa cousine Marie, épouse de Joseph de Nazareth. Lorsqu'elle entendit la salutation de Marie, l'Evangile rapporte que l'enfant qu'Elisabeth portait dans son sein (le futur Jean-Baptiste) tressaillit. Elle éleva alors la voix et s'écria : "Tu es bénie entre toutes les femmes". Et Marie répondit :

Mon âme exalte le Seigneur
Et mon esprit se réjouit en Dieu, mon Sauveur.
Car il s'est penché sur son humble servante,
Et désormais me diront bienheureuse
Toutes les générations.
Le Tout-Puissant a fait pour moi de grandes choses,
Et son Nom est Saint.
Et sa miséricorde se fait sentir de génération en génération
sur ceux qui le craignent.
Il a déployé la force de son bras et dispersé les superbes.
Il a détrôné les puissants et élevé les humbles.
Il a comblé de biens les affamés et renvoyé les riches
les mains vides.
Il a secouru Israël son serviteur,
Et il s'est souvenu de sa miséricorde,
Comme il l'avait promis à nos pères,
En faveur d'Abraham et de sa race à jamais.

Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit,
Comme il en était au commencement, maintenant et à jamais,
Dans les siècles des siècles. AMEN.

Ces trois derniers vers constituent une doxologie, formule de louange conclusive stéréotypée à la gloire de Dieu.

3) **Les Magnificat...**

— dans la religion catholique : ce Cantique se chante durant les Vêpres (office de l'après-midi) ;

— dans la religion réformée : ce Cantique, souvent récité aussi en langue allemande) constitue l'apogée des Vêpres, mais seulement aux jours de fêtes.

Les deux religions étaient sans doute sensibles à l'antithèse offerte par le texte : fardeau du péché originel, promesse d'un Sauveur.

4) **BACH et le Magnificat**

a) **orgue :** Bach l'a évoqué à deux reprises, sous le titre allemand "Meine Seele erhebt den Herren", dans le choral transcrit pour l'éditeur Schübler BWV 648, et dans la fugue sur le Magnificat BWV 733.

b) **voix :** on sait de façon certaine que Bach a composé un nombre (indéterminé) de Magnificat, dont il ne nous reste malheureusement qu'une seule composition en deux versions. Avant d'écrire cette œuvre, il avait utilisé, copié de sa main (ou fait copier) d'autres productions (Caldara, Zelenka, et peut être Vivaldi).

5) **La première version BWV 243 a**

— Date : donnée à entendre le jour de Noël 1723 à St-Thomas de Leipzig.

— En Mi bémol Majeur.

— Instrumentation : manquent les flûtes traversières et les hautbois d'amour.

— Quatre morceaux supplémentaires : deux en allemand (Vomm Himmel hoch, Freut euch und jubiliert) et deux en latin (Gloria in excelsis Deo, Virga Jesse).

6) **La seconde version BWV 243**

— Date : révision entre 1728 et 1731.

— Transposée en Ré Majeur, tonalité qui convient mieux aux trompettes.

— Instrumentation : enrichie des flûtes traversières et des hautbois d'amour.

— Les quatre morceaux interpolés sont supprimés. Leur référence explicite à Noël empêchait de faire entendre ce Magnificat à d'autres fêtes : Pâques et Pentecôte, par exemple.

— Version très soigneusement calligraphiée par Bach (manuscrit à la Bibliothèque de Berlin) : A. Dürr suggère que Bach a pu la destiner au roi de Pologne lorsqu'il tenta d'obtenir un brevet de compositeur royal avec la possibilité d'écrire pour l'église de la cour, c'est-à-dire dans le rite latin.

Remarque importante :

Les mots suivis d'un astérisque sont expliqués dans le lexique en fin d'article.

Verset 1 - **MAGNIFICAT**

Magnificat anima mea Dominum.
Mon âme glorifie le Seigneur.

CHŒUR mixte à 5 voix, orchestre et continuo*
90 mesures — Ton principal : Ré Majeur

Eclat, exubérance, jubilation : ces mots traduisent imparfaitement l'extraordinaire dynamisme de ce chœur initial où voix du chœur et voix instrumentales rivalisent de virtuosité, d'entrain et de luminosité pour exprimer la Joie surhumaine de la Vierge contenue dans ce seul mot : "Magnificat".

Plan :

1. Vaste ritournelle instrumentale (30 mes. = 1/3 de la pièce)

2. Chœur proprement dit :
— mes. 31→45 : Ré Maj.→La Maj.
— mes. 45→60 : La Maj.→Ré Maj.
(par si min. / mes. 52 et fa dièse min. / mes. 54).
— mes. 61→75 : Ré Maj. avec emprunts*
à Sol Maj. / mes. 64 et mi min. / mes. 66).

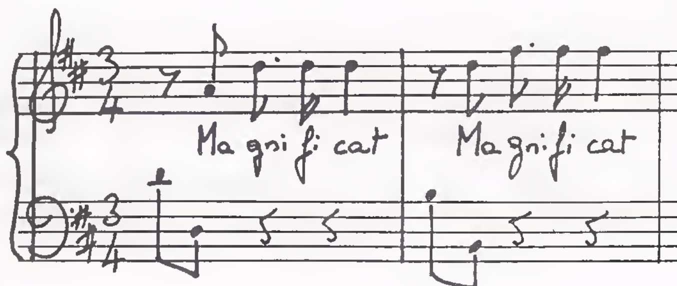
3. Reprise abrégée de la ritournelle instrumentale initiale.

Eléments caractéristiques :

— Le rythme musical appliqué au mot "magnificat" est parfaitement calqué sur sa prosodie :

∪ — ∪ ∪ ma - GNI - fi - cat

— Le morceau est sous-tendu par un rythme extrêmement affirmatif, accentué par le saut d'octave. Il s'emboîte d'ailleurs dans le précédent. Ex. 1.



— En se déroulant, la ritournelle initiale fait entendre le matériel mélodique du chœur qui suivra et prépare ainsi l'auditeur. (N.B.).

— Les longues vocalises expriment depuis le chant grégorien la jubilation.

— Les voix du chœur marchent à plusieurs reprises 2 par 2, la cinquième soulignant tel ou tel rythme. (cf. mes. 31 à 36 ou 45 à 51).

— Le caractère de fête solennelle est accentué par l'éclat des trois trompettes soutenues par les deux timbales.

N.B. Ce matériel est d'ailleurs enserré dans la première mesure. Ex. 2.

Verset 3 - **Quia respexit**

Quia respexit humilitatem ancillae suae : ecce enim ex hoc beatam me dicent...

Parce qu'il a regardé la bassesse de sa servante : car voici que désormais m'appelleront bienheureuse...

ARIA pour soprano, hautbois d'amour et continuo
24 mesures — Adagio — Ton principal : si mineur

L'humble origine de la servante élue est illustrée par une ligne mélodique d'une grande plasticité ainsi que par le timbre mœlleux et mélancolique du hautbois d'amour*.

L'Aria est nettement partagée en deux sections :

La deuxième section, après une ritournelle claire et diatonique, redresse joliment la tête (sur "ecce") avec une légitime fierté. Ex. 4.

— La basse du continuo fait entendre un quasi-ostinato* rythmique d'une mesure avec, en fin de mesure, la révérence dont nous parlions. Ex. 5.

— La ritournelle initiale est particulièrement expressive avec ses abondantes appogiatures* et ses nombreuses modulations rapprochées.

— L'indication "Adagio" (de la main de Bach) n'a pas à cette époque la signification pathétique que lui conférera un Beethoven. (cf. aussi fin du n° 6).

— C. de Nys relève à juste titre la ressemblance de l'incise initiale avec le début du chœur final de la Passion selon St-Matthieu. Ex. 6.

Ritournelle instrumentale	1re section	Ritournelle instrumentale	2e section
si min.	si min. →	Ré Maj.	Ré Maj. → fa dièse min.
1-5	6-14	15-17	18- → chœur

Eléments caractéristiques :

— L'expressivité de cette pièce tient au ton employé, aux fréquentes secondes augmentées qui "sensibilisent" la ligne mélodique, aux courbes essentiellement inclinées vers le bas de ces lignes mélodiques (comme des révérences...), aux articulations et phrasés extrêmement soignés spécifiés par Bach. Ex. 3.

Selon J. Chailley ("Les Passions de Bach", Paris, PUF, 1963), la signification en est la même : le chrétien se penche sur la sépulture de son Dieu comme Dieu se penchait sur l'humilité de sa servante.

Verset 4 - **Omnes generationes**

... omnes generationes.
... toutes les générations.

CHŒUR mixte à 5 voix, orchestre et continuo
26 mesures — Ton principal : fa dièse mineur

Ce chœur constitue naturellement la terminaison logique du verset précédent. A-t-on jamais décrit en musique de manière plus frappante le foisonnement, l'enchevêtrement infini des générations humaines ? Les procédés académiques de l'imitation et de la strette* trouvent ici une justification profondément musicale.

Le plan obéit au principe du ressort dynamique tendu de la manière la plus efficace possible. Débutant en fa dièse mineur, et après un bref repos en La Majeur (m. 9-10), la phrase se propulse énergiquement vers fa dièse mineur où le mouvement poussé jusqu'au vertige se coagulera paradoxalement (mais selon une loi physique bien connue !) en une immobilité sur une demi-cadence* et un point d'orgue et se résoudra enfin sur une cadence parfaite*.

Eléments caractéristiques :

— Le motif qui sera sans cesse repris en imitations est constitué de deux éléments :

a) une gamme descendante (curieusement en "mélodique ascendant" inversé) fortement scandée, syllabique.

b) une longue vocalise-arabesque, plus ou moins amputée selon les voix.

— Après les entrées successives des cinq voix, on remarque dans la première partie une progression mélodique des entrées (à partir de la mes. 5) : Fa à l'alto, Sol au sopr. 2, La au sopr. 1, Si à la basse, etc.
Après la strette des mes. 10 à 14, le même principe progressif est repris sur une puissante houle de la basse instrumentale jusqu'au point culminant de la mes. 21 (demi-cadence statique avec anapeste* enthousiaste et presque percussif de la strette) magnifiquement dénoué m. 25 et suiv.

— Nous avons là une prestigieuse illustration d'art musical baroque : enchevêtrement des lignes ornementales en courbes et contre-courbes, foisonnement, apothéose du rythme et de la danse, lumière éclaboussante, etc.

Verset 5 - **Quia fecit mihi magna**

Quia fecit mihi magna, qui potens est ; et sanctum nomen ejus.
Parce que le Tout-Puissant a fait pour moi de grandes choses ; et son nom est saint.

ARIA pour basse soliste et continuo
34 mesures — Ton principal : La Majeur

Pour le témoignage des grandes choses opérées par le Seigneur Tout-Puissant, Bach donne la préférence à la voix de basse. Puissance et majesté se conjuguent ainsi à un rythme carré, affirmatif et à un ton lumineux.

Eléments caractéristiques :

— Formules rythmiques (dactyliques*) ou mélodiques (intervalles de septièmes en deux sauts et gammes descendantes) extrêmement énergiques.

Le motif de basse du continuo agit comme une sorte d'ostinato*, répercuté dans les tons voisins (mes. 1 = La Maj., mes. 13 = Mi Maj., mes. 17 = fa dièse min., mes. 22 = do dièse min., mes. 26 = La Maj.).

La ——→ Mi ——→ fa dièse → do dièse ——→ La
I V rel. min. ← V I
↑ - - - - - - - - - - - - - - - - rel. min.

On note aussi d'habiles effets de composition :

— La "fausse entrée" de la basse soliste, relayée par la basse instrumentale.

— Pour rompre une éventuelle monotonie, l'escamotage d'une partie (début ou fin) de l'ostinato : mes. 21 et 24.

— "L'ascension" mélodique de cet ostinato dans les mes. 24 (Do), 25 (Mi) et 26 (La).

— La mise en valeur de la deuxième phrase du texte par le silence du continuo (mes. 17).

De manière très classique, la ritournelle initiale est reprise textuellement à la fin de l'aria.

Verset 8 - **Deposuit**

Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.
Il renverse les puissants de leur trône, et il élève les humbles.

ARIA pour ténor soliste, violons 1 et 2 à l'unisson et continuo
67 mesures — Ton principal : fa dièse mineur

Le texte est en lui-même violemment antithétique et la musique de Bach n'édulcore en rien cette violence. On y trouve un figuralisme* d'une rare efficacité malgré sa simplicité.

— Les puissants renversés : un éclair en zig-zag, un trait de foudre sont quasiment dessinés sur le papier à musique, tant par les violons à l'unisson que par la basse,avec des moyens musicaux simples et éprouvés : anacrouse*, intervalles tourmentés (triton, septième diminuée), gammes rapides ascendantes (mes. 14 en triples croches) mais surtout descendantes. Ex. 7.



— Les humbles élevés : cette ascension est traduite par la progression des sommets mélodiques (mes. 23 = Ré, 24 = Mi, 25 = Fa, et enfin 27 = La, point culminant pour une voix de ténor !). la "marche"* fait un bel effet, et cependant elle est dissymétrique.

Il s'agit encore (comme dans le n° 5) d'une aria à devise (répétition de la ritournelle initiale à la fin de l'air). Le plan est schématiquement le suivant, exposant à deux reprises l'image antithétique du texte :

Verset 11 - **Sicut locutus est**

Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in secula.
Selon la parole dite à nos pères, à l'égard d'Abraham et de sa race, à jamais.

CHŒUR à 5 voix (sopr. 1, sopr. 2, alto, tenor, basse) et continuo
53 mesures — Ton principal : Ré Majeur — à ¢

La prophétie adressée aux aïeux est volontairement exprimée dans un caractére archaïque de motet par un fugato* vocal simplement accompagné par le continuo. Cette austérité traduite par une éclipse instrumentale n'en rendra que plus éclatante leur résurrection dans le chœur final.

Selon C. de Nys, la forme fuguée exprime la permanence continue, solide et serrée des promesses divines ; son caractère imitatif évoque le cycle des générations. Les basses marquent les assises solides de la Promesse qui finit par s'épanouir dans les hauteurs, dans le royaume de gloire. Les cinq voix sont la Trinité, Abraham et sa race.

— Ce fugato est d'une grande stabilité tonale puisque toutes les entrées oscillent entre tonique (Ré Majeur) et dominante (La Majeur). On note seulement quelques très brefs emprunts (mes. 39 en mi mineur, mes. 40 en si mineur par exemple).

— Les cinq voix entrent selon une trajectoire ascendante : basse, ténor, alto, second puis premier soprano. (= EXPOSITION).

Ritournelle instrumentale	1re partie	Rit. instr.	2e partie	Ritournelle instrumentale
fa dièse min.	fa dièse m. →	La Maj.	→ fa dièse min.	fa dièse min.
mes. 1-14	15	28	35	54

Remarques complémentaires :

• La deuxième partie fait entendre un bref emprunt au ton de si mineur (mes. 35-37).

• Noter l'audace de la transition entre la ritournelle et l'entrée de la voix (mes. 13-14) : la basse élide sa cadence pour mieux faire entendre le trait de foudre initial. [cf. aussi enchaînement violons, voix mes. 34-35].

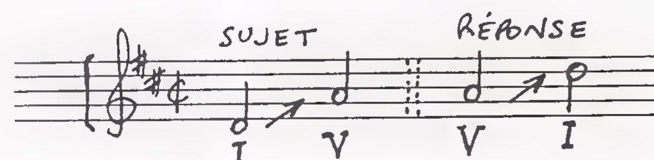
• Remarquer l'usage habile des différentes sortes de mineur : mélodique descendant (mes. 1) et ascendant (mes. 8 à la basse, par exemple).

• Noter la belle cadence rompue* (mes. 47-48) qui relance l'intérêt de la coda.

• Entendre aussi les brefs motifs de violons qui font "image" : splendides intervalles descendants (mes. 16 et suiv.) ou ascendants ((mes. 23 et suiv.).

— Le plan est celui d'une exposition (B.T.A. S2-S1), suivie d'une contre-exposition (S1. A.T.B.), un bref divertissement basé sur le début du contre-sujet, une coda rappelant successivement la réponse (à la dominante) et le contre-sujet (à la tonique).

— Le sujet qui se développe progressivement sur une quinte (de I vers V) obéit à la loi traditionnelle de la mutation : la réponse s'articule de V vers I, donc sur une quarte. Ex.8.



Entre autres beautés, on remarque :

— Un motif carillonnant en 4 blanches sur les mots "in secula" : m. 11-12 à la basse, 15-16 au ténor, 23-24 au ténor, 27-28 à la basse instrumentale, etc. Curieusement, on trouve le même dans la fugue en SI bémol Majeur du Clavier bien tempéré II.

— L'admirable vocalise descendante déployée par Sopr. 1 mes. 41 à 47.

N. B. : On observe que l'enregistrement du Concentus Musicus (dir. N. Harnoncourt) prend le parti de confier cette pièce à l'ensemble des cinq solistes plutôt qu'au chœur.

Verset 12 - **Gloria**

Gloria Patri, gloria Filio, gloria et Spiritui sancto ! Sicut erat in principio, et nunc et semper et in secula seculorum. Amen.

Gloire au Père, et au Fils et au Saint-Esprit !
Comme il en était dès le commencement, maintenant et toujours, et dans les siècles des siècles. Amen.

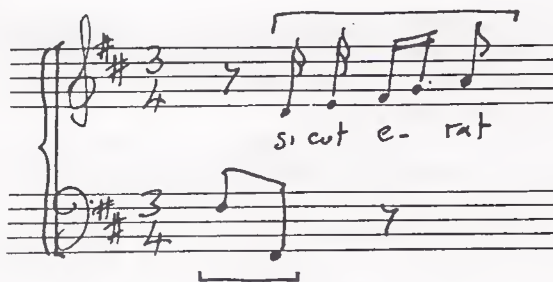
CHŒUR à 5 voix, orchestre et continuo
42 mesures - 4/4 puis 3/4 - Ton de La Majeur, puis Ré Majeur

Après l'austérité du "Sicut locutus", l'entrée de l'orchestre (trompettes comprises) n'en est que plus éclatante. Par deux fois, les voix s'élèvent en un arc majestueux (des chaînes de triolets) pour glorifier le Père et le Fils. Par un efficace symbolisme, aux mots "et Spiritus sanctus", la ligne mélodique est inversée pour figurer la descente du Saint-Esprit. A cette apothéose spirituelle et musicale du cantique de la Vierge — mère de Dieu, des hommes et de l'Eglise — correspond une trouvaille géniale du Cantor qui reprend pour conclure une version abrégée du premier chœur en un accomplissement formel et spirituel d'un rare équilibre.

Eléments caractéristiques :

— Bach sait admirablement varier les trois acclamations. Celle du Père gravit par tuilages* successifs près de trois octaves en partant de la basse. Celle du Fils accomplit le chemin inverse avec au centre un brutal intervalle brisé (symbolisant le sacrifice de la Croix ?). Celle du St-Esprit plonge vertigineusement en imitations très serrées, amenant majestueusement à la demi-cadence.

— Le deuxième volet, rappel du chœur initial, est admirable de concision, de jubilation et d'éclat sonore. La propulsion rythmique est d'autant plus efficace qu'elle emboîte deux figures complémentaires : l'élan des basses sur le premier temps et les cellules "au levé" du chœur. L'effet est irrésistible. Ex. 9.



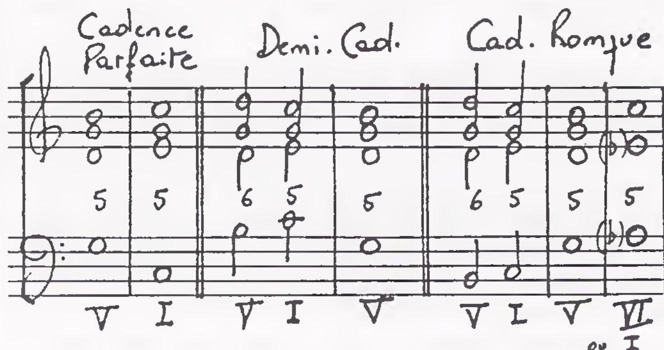
LEXIQUE

ANACROUSE : "levée" d'un motif, tremplin amenant à la véritable note de départ.

ANAPESTE : rythme grec groupant 2 brèves et 1 longue, (∪∪ –, par exemple deux croches et une noire) ; cf. dactyle.

APPOGIATURE : note étrangère formant accent mélodique et expressif devant la note réelle.

CADENCE : ponctuation musicale donnant le sentiment d'une césure ou d'un repos. **Demi-cadence** = repos sur la dominante (= virgule, points de suspension, point d'interrogation) ; **Cadence parfaite** = enchaînement dominante-tonique (= point, final ou non) ; **Cadence rompue** = enchaînement des degrés V-VI (= surprise, point d'exclamation). Ex. 10.



CONTINUO : ou basse continue. Sorte de sténographie musicale dans laquelle seule la partie de basse est notée par le compositeur, partie surmontée de chiffrages. Cette basse est jouée par le violoncelle (ou la viole de gambe) auquel on ajoute parfois la contrebasse ou le basson ainsi que par la main gauche du clavecin (ou de l'orgue) : la main droite du claveciniste "réalise", c'est-à-dire improvise un accompagnement en fonction des chiffrages notés par le compositeur.

DACTYLE : rythme grec groupant une longue et deux brèves (– ∪ ∪, par exemple une croche et deux doubles) ; c'est le contraire de l'anapeste.

EMPRUNT : un accord sort du ton principal avec une altération, mais ne provoque pas de véritable modulation.

FIGURALISME : figure musicale dont la disposition caractéristique (ascendante, descendante, plane, brisée, etc.) suggère chez l'auditeur une image, un mouvement, un sentiment, une idée, etc.

FUGATO : disposition savante d'entrée des voix comme dans la fugue, mais tournant court et sans la même rigueur.

HAUTBOIS d'AMOUR : instrument transpositeur sonnant une tierce mineure plus bas que le hautbois naturel. Avec son bocal légèrement recourbé et son pavillon sphérique, il ressemble en plus petit, au cor anglais. (R. de Candé).

MARCHE : répétition systématique d'une séquence musicale sur des degrés différents.

OSTINATO : court motif mélodique, répété obstinément, généralement à la basse.

STRETTE : de l'italien stretto, serré = les différentes voix d'une polyphonie entrent à intervalles très rapprochés, serrés.

TUILAGE : une deuxième voix entre en recouvrant (comme une tuile) la fin d'une première voix.

Discographie sélective :

— Ameling, van Bork, Watts, Krenn, Krause - orch. de chambre de Stuttgart, dir. K. Munchinger. Decca (enr. en 1969) + *Cantate BWV 10* (le grand équilibre classique).

— Stader, Töpper, Haefliger, Fischer-Dieskau - orch.. Bach de Münich, dir. K. Richter - DGG (enr. en 1961) + *Cantate 8* (une certaine tradition germanique).

— Selig, Hellmann, Jelden, Stampfli, chor. Caillard - orch. de chambre de la Sarre, dir. K. Ristenpart. Erato (enr. en 1964) + *Messe brève BWV 233 en Fa Majeur* (un merveilleux couplage, des “vents” prestigieux : M. André, Rampal, Barboteu, Pierlot, un chœur à son apogée, un classicisme français insurpassable).

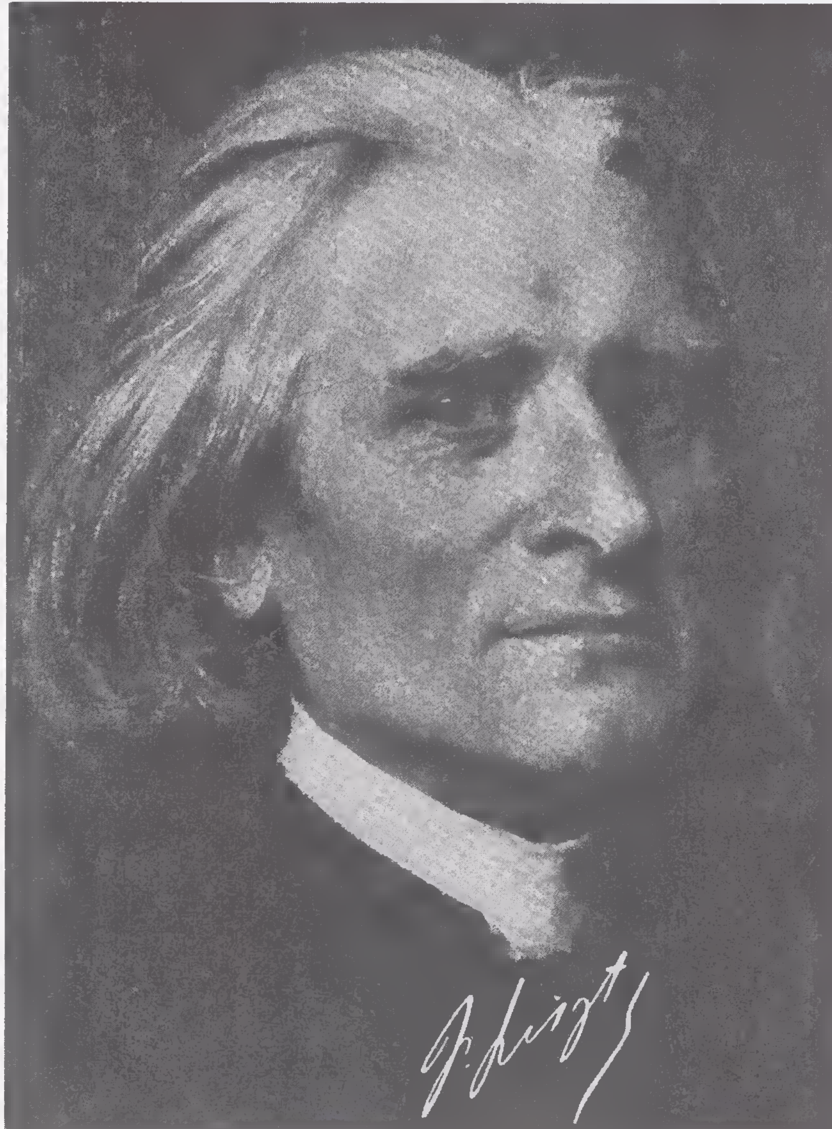
— Perrin, Schwartz, Perret, Dufour, Huttenlocher - ens. vocal et orch. de chambre de Lausanne, dir. M. Corboz (enr. en 1972) + *Cantate 187* (belle fresque).

— Gampert, Hintereiter, Stein, Altmeyer, Nimgstern - ch. d'enfants de Tölz, Collegium Aureum, dir. Schmidt-Gaden, DG-HM. (pour le chœur de Tölz, unique au monde !) + *Cantate 10*.

— Palmer, Watts, Tear, Roberts - ch. du King's College, Academy St-Martin in the Fields Argo + *Vivaldi : Magnificat* (Raffinement britannique).

— Heichele, Gardow, Esswood, Equiluz, Holl - ch. d'enfants de Vienne, Concentus Musicus, dir. N. Harnoncourt, Teldec (enr. en 1984) + *Haendel : Utrechter Te Deum*.

Franz LISZT (1811-1886)



Isabelle ROUARD

Sonate en si mineur

Avant-propos

L'interrogation orale d'histoire de la musique que comporte l'épreuve facultative de musique du baccalauréat a pour but d'apprécier la sensibilité artistique du candidat face à des œuvres d'époques et d'esthétiques diverses, tout autant que ses connaissances, qui ne doivent en aucun cas être exclusivement livresques. Le but du présent article est donc de guider le candidat dans son écoute attentive et répétée, partition en main, de la *Sonate en si mineur* de Liszt, et non de lui proposer un schéma d'exposé à réciter par cœur.

La *Sonate en si mineur* est une œuvre monumentale, d'une longueur exceptionnelle (près de trente minutes de musique), et d'une construction formelle extrêmement élaborée. Nombreux sont les commentateurs qui ont essayé d'élucider cette construction. Ils ont souvent abouti à des propositions divergentes, ce qui montre la difficulté d'une telle entreprise. C'est pourquoi, dans l'optique de l'épreuve du baccalauréat, notre analyse mettra surtout l'accent sur les aspects du langage musical autres que l'agencement formel. Le lecteur trouvera cependant un plan résumé de l'œuvre, dans le but d'en guider l'audition. Le candidat ne devra en aucun cas "réciter" ce plan s'il ne peut l'argumenter solidement et s'il ne connait parfaitement les mécanismes d'une forme-sonate (ce qui est hors de portée de la majorité des élèves, et ne saurait être exigé par l'examinateur). Mieux vaut donc, en dix minutes d'exposé, parler de musique, plutôt que se livrer à un découpage de mesures plus ou moins stérile.

Eléments biographiques

Franz Liszt (1811-1886) est né en Hongrie, mais sa jeunesse passée dès l'âge de onze ans en France, ses grandes tournées de concerts qui l'ont mené de Glasgow à Constantinople, de Gibraltar à St-Petersbourg, et son installation en Allemagne (Weimar) puis en Italie (Rome) en ont fait un musicien totalement européen, bien que sentimentalement attaché à ses origines hongroises.

Sa jeunesse est placée sous le signe de la virtuosité pianistique. A l'exemple de Paganini (dont il a entendu les prouesses violonistiques en 1832), il subjugue les foules lors de ses récitals (formule du concert en solo dont il est d'ailleurs l'inventeur). Son répertoire est alors surtout composé de morceaux de salons brillants, d'études de concert et de paraphrases d'opéras à la mode.

Après bientôt dix années de tournées exténuantes, vouées à un art qu'il juge trop superficiel, Liszt, qui désirait s'affirmer comme compositeur, abandonne sa carrière de virtuose en 1847. Nommé maître de chapelle intermittent à la Cour grand-ducale de Weimar dès 1842, il s'y installe en 1848, et y demeurera treize ans. Tout en militant pour faire jouer les œuvres les plus modernes de son époque (en particulier les opéras de son ami Wagner), il développe sa propre production. De cette période extrêmement féconde naissent ses grands chefs d'œuvres pour orchestre, qui renouvellent, après Beethoven, le cadre de la symphonie : les douze poèmes symphoniques, la *Faust-Symphonie* (1854), la *Dante-Symphonie* (1856), ainsi que d'autres compositions instrumentales marquantes : la *Sonate en si mineur*, les grandes œuvres pour orgue. Il exploite également la veine hongroise (tzigane plutôt), dans ses *Rapsodies hongroises*, véritable épopée en musique. Les grandes compositions religieuses enfin, qu'il entreprend dès 1855 : la *Messe de Gran* et le *Psaume XIII* (1855), les oratorios *La légende de Sainte Elisabeth* (1857-62) et *Christus* (1855-66). Ayant démissionné de son poste de Weimar en 1859, il est de plus en plus tenté de répondre à un penchant mystique qui l'habite depuis sa jeunesse. Il concrétise cette aspiration en prenant en 1865 les ordres mineurs. Devenu l'abbé Liszt, il partagera ses dernières années entre sa retraite à Rome (Villa d'Este), ses séjours à Weimar, et la direction de l'Académie nationale de musique de Budapest, donnant des concerts et des cours d'interprétation pianistique tout en continuant à composer.

Qu'elles soient d'inspiration religieuse (*Via Crucis*, 1878) ou s'adressent au seul piano, ses dernières œuvres, d'un caractère souvent énigmatique, font preuve d'un extrême dépouillement, mais sont d'une totale originalité. Ayant déclaré en 1874 : "Ma seule ambition de musicien était et serait de lancer mon javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir", Liszt explore les limites du langage tonal, et va jusqu'à les dépasser (*Bagatelle sans tonalité*, 1885), anticipant ainsi les recherches atonales du XXe siècle. Ses dernières œuvres restèrent méconnues et incomprises pratiquement jusqu'à nos jours, les multiples concerts et manifestations de cette année centenaire de sa mort ont tenté de les réhabiliter, avec l'ensemble de son œuvre, d'une richesse et d'une diversité sans égal, et pourtant peu connue du grand public.

Situation de la Sonate en si mineur

Comme nous l'avons dit, ce grand chef-d'œuvre de la maturité a été composé pendant la période où Liszt était maître de chapelle à la cour de Weimar. Après l'avoir ébauchée en 1851, il reprend sa composition en 1852 et l'achève en février 1853. Elle est dédiée à un autre représentant du Romantisme musical, Robert Schumann, en hommage à la dédicace que le grand musicien allemand lui avait faite de sa *Fantaisie en ut majeur* pour piano, op. 17 (composée en 1836).

La *Sonate* n'a été jouée pour la première fois en public que le 22 janvier 1857, à Berlin, par l'élève et futur gendre de Liszt, Hans von Bülow. L'accueil réservé qu'elle reçut s'explique par l'incompréhension qui régnait à cette époque à l'encontre des œuvres de Liszt. Le public ne voyait en lui qu'un pianiste virtuose qui se fourvoyait en voulant composer autre chose que des morceaux brillants pour son instrument. Cependant, dès 1855, Richard Wagner avait salué la grandeur de cette œuvre, dans une lettre à Liszt : "Ta sonate est belle au-delà de toute expression, profonde, noble sublime comme tu l'es toi-même."

Il s'agit de l'unique sonate pour piano de Liszt(1). Unique, elle l'est à plus d'un titre, par ses proportions, son originalité, sa signification artistique.

La sonate avant Liszt

Sans vouloir faire l'historique de cette forme musicale (dont l'origine remonte au XVIIe siècle, en Italie), rappelons brièvement ce qu'est une sonate classique, telle qu'elle s'est fixée dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, puisque c'est à ses principes de constructions que Liszt se réfère encore, même s'il les transforme largement, au point d'en rendre le schéma méconnaissable.

Depuis la période classique, la sonate est une forme instrumentale destinée à un ou deux instruments : essentiellement piano ou piano et instrument mélodique (violon ou violoncelle le plus souvent).

Deux aspects sont à considérer :

1) ***La structure d'ensemble :***

La sonate se caractérise par un plan en plusieurs mouvements (3 ou 4 le plus souvent), contrastant par leur caractère et leur tempo, et formant un enchaînement vif-lent-vif (avec ou sans l'intermède du menuet ou scherzo avant le final).

Le plan le plus fréquent est celui-ci :

— 1er mouvement, vif : c'est le mouvement principal, caractéristique de la sonate. Sa forme intrinsèque, constituée par l'exposition de deux thèmes, leur développement et leur réexposition est désignée par le terme "forme-sonate", qu'il ne faut pas confondre avec la structure d'ensemble de la sonate.

— 2e mouvement, lent, de caractère souvent lyrique. Il peut adopter un plan A-B-A (dit "forme-lied"), ou bien thème et variations.

— 3e mouvement (facultatif) : intermède plus léger, formé d'une danse à trois temps, modérée (menuet) ou rapide et enjouée (scherzo).

— 4e mouvement : final vif et brillant. Il peut adopter la forme rondo (alternance d'un refrain et de plusieurs couplets), la forme-sonate ou rondo-sonate.

2) ***Le style et l'esprit de la sonate :***

Au-delà des schémas formels stéréotypés, et avant tout peut-être, la sonate se définit par son style et son état d'esprit. La sonate est un genre sérieux, "noble" pourrait-on dire, dont l'écriture est très travaillée. C'est un genre de musique dite "pure", c'est-à-dire abstraite. Pure architecture sonore, la sonate n'obéit à d'autre logique que musicale. Elle se définit comme une construction cohérente et équilibrée, fondée sur les principes de la tonalité : sections articulées par des cadences, modulations hiérarchisées vers les tons voisins ou des tonalités plus lointaines. Cette forme n'exclut pas cependant une dialectique subtile, faite de tensions internes et de contrastes qui seront résolus par le biais des symétries tonales et thématiques.

Les termes de "musique pure" ou abstraite ne doivent pas pourtant laisser croire qu'il s'agit d'une construction intellectuelle sans âme : si cette musique n'est ni narrative ni descriptive, elle n'est cependant pas inexpressive. Pourvue de contrastes dramatiques dès l'époque classique, elle acquiert avec le Romantisme une dimension nouvelle d'expression subjective.

La *Sonate Appassionata* de Beethoven (1804-1805) en est un exemple frappant : l'on perçoit, dans son déferlement sonore, une ardeur passionnée, mais aucune action n'est explicite, aucun personnage n'est nommé. L'artiste romantique, que ce soit Beethoven, ou Liszt dans la *Sonate en si mineur,* exprimant musicalement les mouvements de sa vie intérieure, leur donne par l'intermédiaire de l'œuvre d'art une dimension universelle, en laquelle chacun peut se reconnaître. C'est la nature humaine sous tous ses aspects qui s'exprime par la voix de l'artiste romantique.

Originalité de la Sonate de Liszt

La *Sonate en si mineur* se distingue avant tout du plan-type exposé plus haut par son mouvement unique et de très vastes proportions. C'est certainement dans l'histoire de la musique le premier exemple significatif d'une sonate d'un seul tenant(2), et ce cas restera pratiquement unique. Cependant le titre de sonate se justifie pleinement du point de vue de la forme, laquelle se réfère encore au schéma classique tout en le traitant très librement.

L'esprit de la sonate tel que nous venons de le définir est lui aussi parfaitement respecté. Rigoureusement construite, elle fait preuve d'un approfondissement sans précédent des moyens d'expression, au point qu'on l'a très souvent comparée à un drame. Certains commentateurs (Alfred Cortot, Viktor Zuckerman) y ont vu l'écho du mythe de Faust, ce qui est une interprétation plausible, sachant que le drame de Goethe, et particulièrement la figure de Mephisto, ont longtemps hanté Liszt. Dans sa *Faust-Symphonie* écrite peu après (1854), on retrouve un langage musical très proche de celui de la *Sonate* (nature des thèmes, langage harmonique, intensité expressive, ampleur de la fresque sonore). Mais Liszt ne s'étant pas exprimé à propos de sa *Sonate*, et lui ayant donné un titre neutre (cas exceptionnel dans son abondante production souvent suscitée par des impulsions littéraires), il convient de ne pas pousser outre mesure l'exégèse dans cette direction.

ELEMENTS D'ANALYSE MUSICALE

***N.B. :** Nous conseillons au candidat d'**organiser** son exposé de façon à ce que la présentation concrète du contenu musical de l'œuvre, à l'aide de la partition, en constitue l'essentiel. Les considérations générales ne devront apparaître qu'en introduction et en conclusion, ou lors de l'entretien avec l'examinateur.*

Les "forces agissantes"(3) en présence : les principaux thèmes

La *Sonate* de Liszt se caractérise par une exceptionnelle densité du discours. Il n'y a pratiquement aucun épisode secondaire : tout y est thèmatique, chaque passage, jusqu'aux moindres transitions, peut être considéré comme dérivé des thèmes principaux.

La *Sonate en si mineur* est parfois qualifiée de forme "cyclique". Cette expression s'applique ordinairement aux œuvres en plusieurs mouvements dans lesquelles un ou plusieurs thèmes réapparaissent pour unifier le tout (ainsi sont construites la plupart des grandes œuvres de César Franck). Ici, le cas est un peu différent, puisque l'œuvre est d'un seul mouvement. Cependant, les réapparitions constantes des principaux thèmes et de leurs transformations peuvent en un certain sens justifier le terme de "forme cyclique".

Inventaire des principaux thèmes :

1) **Le thème d'introduction (i)**

"Lento assai" (très lent), "sotto voce" (murmuré), ce premier motif nous introduit d'emblée au cœur du drame, par son atmosphère de mystère (les silences, le registre grave). Il est formé de deux éléments : sons piqués et ligne mélodique descendante. Le rythme à contretemps, l'absence d'harmonisation, le caractère étrange, non tonal, de la gamme descendante produisent un effet d'instabilité, d'incertitude, d'attente. Certains commentateurs ont vu dans ce thème l'expression du destin, de la fatalité (Cortot).

Liszt lui accorde une fonction architectonique et dramatique précise : celle d'articuler les principales sections de la sonate et d'en annoncer les moments importants. Ainsi, c'est le thème I (mes. 81-104) qui prépare l'arrivée du thème "grandioso" en *Ré* Majeur (B1, mes. 105), qui annonce (mes. 453-459) le fugato de la mes. 460, et qui termine la sonate, à l'extrême fin (mes. 749).

Lors de ses différentes réapparitions, la gamme descendante est souvent modifiée dans ses intervalles ; ainsi, au début, elle est d'abord modale (mode de *Mi* transposé sur *Sol*, de couleur extrêmement sombre à cause de son 2d degré abaissé), puis se transforme en gamme tzigane, à deux secondes augmentées, sorte de "signature" du hongrois Liszt (cf. ex. I).

2) **Les deux éléments du 1er groupe thématique**

(L'expression "1er ou 2e groupe thématique" est préférée ici à celle de 1er ou 2e thème, car dans cette forme-sonate très riche, il y a , au lieu de deux thèmes simples, deux ensembles composés de plusieurs idées thématiques associées.)

A la mesure 9, après une prise de possession conquérante de l'espace sonore (deux sauts d'octaves ascendants), apparait le thème A1, en octaves aux deux mains, dans un mouvement rapide et énergique. Le ton est déclamatoire, le rythme nerveux, impulsif, les intervalles larges, "extravertis". On peut y voir un "thème d'action" (Cortot), un élan fougueux, inquiet et mécontent (V. Zuckerman). Dans cette introduction de l'œuvre, pas plus que le motif I, le thème A1 n'est harmonisé. Il est extrêmement instable tonalement, bâti sur l'accord de 7e diminuée (accord dissonant et ambigu). Son aspect tourmenté est encore renforcé par la présence d'appogiatures, formant mes. 12-13 un intervalle dissonant d'octave diminuée (do-do dièze). Encore une fois, le silence, comme une interrogation, vient interrompre cet élément thématique (cf. ex. II).



Par contraste, le second élément A2 du premier groupe thématique (mes. 13) n'utilise qu'un ambitus restreint, inférieur à l'octave, et de petits intervalles. Il ne manque cependant pas non plus d'énergie : celle-ci semble encore plus concentrée, exacerbée par l'anacrouse initiale et la répétition sarcastique d'une note martellée. Cortot y voit "un élan d'impulsive combativité". (cf. ex. III)



A travers ce motif s'ébauche pour la première fois dans l'œuvre le sentiment d'une tonalité précise : celle de *si* mineur (A2 fait entendre les trois sons de l'accord parfait), mais elle est encore bien peu explicite : chacune des deux incives du motif s'interrompt de façon interrogative sur un nouvel accord ambigu de 7e diminuée. Ce n'est qu'aux mesures 31-32 qu'apparaîtra la première cadence parfaite en *si* mineur, établissant clairement la tonalité. (Cette cadence marque la fin de l'introduction et le début de la véritable exposition de la forme-sonate, où A1 et A2 seront combinés.)

Les deux motifs A1 et A2 se prêtent à de multiples transformations mélodiques, rythmiques, harmoniques, qui en changent le caractère au cours de l'œuvre. Ils peuvent être par exemple augmentés rythmiquement (ex. mes. 263-268, motif A2 en valeurs doublées) ou diminuées (ex. mes. 582, A1 resserré en croches). Le motif A1 subit une transformation mélodique remarquable au cours du fugato (mes. 509-518) : il est renversé (intervalles ascendants devenus descendants et inversement). Jamais cependant ces procédés n'apparaissent comme des artifices d'écriture.

La transformation thématique la plus radicale concerne le motif A2 : nerveux et sarcastique à l'origine, il se détend et s'éclaircit pour se métamorphoser en une suave mélodie en *Ré* Majeur (mes. 153-177) (4). (Sous cette deuxième forme, et à cause de sa tonalité — relatif majeur —, on peut le considérer comme le deuxième élément du second groupe thématique de la forme-sonate : A2 = B2). Il faut remarquer la richesse et la mobilité harmonique de ce passage, comprenant de nombreux emprunts à des tonalités parfois éloignées (ex. mes. 162 et 164). (cf. ex. IV)







3) **Le premier élément du second groupe thématique**

Annoncé par le retour du thème d'introduction I, le second thème de la sonate, au ton relatif de *Ré* Majeur apparait dans toute sa gloire (mes. 105). D'une simplicité majestueuse, il évoque, par la plénitude de ses accords et ses basses profondes, les sonorités de l'orgue. Contrairement aux motifs du premier groupe thématique, il est extrêmement stable rythmiquement et tonalement : solidement établi sur le temps fort de chaque mesure, il s'appuie au début sur l'accord parfait de *Ré* Majeur, (effet de stabilité renforcé par la pédale de tonique *Ré*, qui se prolonge pendant quatre mesures). La mélodie, très simple, suit une courbe ascendante, tandis que la ligne de basse descend majesteusement (à partir de la mes. 109). Cette "ouverture en éventail", aux éclairages harmoniques inattendus, produit une véritable apothéose expressive. (cf. ex.V/a)

105 Grandioso — mélodie ascendante — (accords répétés) — pédale de tonique — pédale de tonique — ligne de basse descendante

Ce thème n'est pas anodin. Liszt le réutilisera dans plusieurs œuvres ultérieures importantes (5) et en livrera la clé dans son oratorio *Sainte Elisabeth*. Il est bâti sur une intonation grégorienne de Magnificat (chant de louange de la Vierge), qui est aussi celle de l'hymne de la Passion *Crux fidelis*, à la louange de la Croix. Il prend donc rétrospectivement une valeur hautement symbolique, manifestation du mysticisme religieux de Liszt. (cf. ex.V/b)

1 CRux fidé-lis, inter ómnes

2 inflexions mélodiques caractéristiques du thème B1

Au cours de la *Sonate*, ses différentes apparitions représentent toujours un point culminant, aboutissement des tensions accumulées et réponse aux expressions de doute des motifs du premier groupe thématique. Il est toujours suivi d'un apaisement ; cela se remarque particulièrement à la fin de l'œuvre (mes. 700-710) où reparaissent à sa suite les principaux thèmes dans une atmosphère pacifiée qui rejoint progressivement le silence.

4) **Idée mélodique secondaire**

Au cours du développement de la sonate, survient à deux reprises (mes. 331-347 et 395-415) une mélodie en *Fa dièse* Majeur, dans un calme mouvement andante sostenuto. Son caractère, tenant à la fois du lied et du choral, est simple, apaisé et recueilli. Elle reparaitra en fin d'œuvre (mes. 711), pour annoncer la coda. (cf. ex. VI)



Principaux aspects stylistiques

1) **Le développement :**

Le développement, c'est-à-dire la transformation des thèmes par les techniques de la variation, est le principe générateur de toute cette sonate. Il ne se cantonne pas au traditionnel épisode central de la forme-sonate. Ce développement omniprésent n'est pas seulement un procédé technique : il permet d'opérer les transformations psychologiques des principaux thèmes de ce drame sonore.

Dans cette sonate figure un procédé particulier de développement : l'écriture fuguée. Il ne s'agit pas cependant d'une véritable fugue, mais seulement d'un fugato, forme non close et un peu moins rigoureuse. cet épisode se situe avant la réexposition qui clot la forme-sonate (mes. 460-518). Par ce procédé, le compositeur intensifie le travail thématique et la tension du discours par l'effet inexorable des entrées contrapuntiques successives. L'emploi d'un tel sujet (union de A1 et A2), au caractère sarcastique, est original s'agissant d'un fugato. On peut le comparer au fugato de la *Faust-Symphonie* ("Mephistopheles"), ou, chez Berlioz, à celui du final de la *Symphonie Fantastique* (1830) ("ronde de sabbat"), que Liszt connaissait très bien puisqu'il avait transcrit l'œuvre de son ami pour le piano.

Schéma du fugato

• *Exposition* :	— Sujet (A1 + A2)	si b min. (mes. 460)
	— Réponse	fa min. (mes. 470)
	— Sujet	si b min. (mes. 480)

• Episode contrapuntique sur des fragments du Sujet (mes. 489)

• Sujet — si b min. (mes. 497), superposé à lui-même (resserrement) à partir de mes. 502.

• Renversement de A1 (mes. 509)

disparition progressive de l'écriture contrapuntique dans la transition vers la réexposition (mes. 519-532).

2) **Le langage tonal et l'harmonie :**

Le style lisztien se caractérise par une grande richesse harmonique, et par une remarquable mobilité tonale. On pourrait le qualifier d'*omnitonique* : par le biais des accords dissonants et des modulations hardies, l'ensemble des tonalités est à tout moment disponible pour le compositeur. Il ne se contente plus des modulations aux tons voisins de la tonalité principale, il ose des juxtapositions inédites, ou des glissements chromatiques qui permettent de conduire son discours dans les tonalités les plus inattendues.

Une des caractéristiques principales de son langage harmonique est le chromatisme (aussi audacieux que celui de Wagner à la même époque). Les progressions par demi-tons sont partout présentes dans la mélodie. Les accords dissonants de septième diminuée sont également extrêmement fréquents (accords instables, ambigus, qui peuvent se résoudre chromatiquement dans quatre tonalités différentes). Enfin, les "notes étrangères" à l'harmonie, tout particulièrement les appogiatures, enrichissent encore le langage harmonique.

3) **L'écriture pianistique :**

Virtuosité

Liszt fut incontestablement le plus grand virtuose de son temps. Il a renouvelé totalement la technique du clavier et l'écriture pianistique, qui atteint avec lui une richesse insoupçonnée jusqu'alors. Dans la *Sonate en si mineur*, c'est cependant davantage le compositeur qui s'affirme, et la virtuosité, quoiqu'évidente, n'est jamais gratuite. Elle n'est pas là pour "produire de l'effet", mais "pour permettre à l'artiste de reproduire tout ce qui est exprimable dans l'art ; à ce moment elle est indispensable et n'est jamais assez cultivée." (F. Liszt) (6).

La virtuosité peut servir à renforcer la tension interne d'un passage (ex. : traits rapides pendant l'exposition, mes. 32, traits en octaves issus du thème A1, mes. 71, etc.) ; elle peut également être un élément de couleur sonore (ex : traits rapides et légers enveloppant le thème B2 = A2, mes. 171, ou le thème A1, mes. 239-254). Elle apporte un élément de "brillant" (le *brio*) aux points culminants de l'œuvre (ex. : prestissimo sur A1 en diminution, en octaves, mes. 682-699).

Vocalité

Mais sous les doigts de Liszt, le piano devient aussi un instrument capable de rivaliser avec l'expressivité de la voix humaine (il faut se souvenir qu'il a écrit de nombreuses "paraphrases" et "réminiscences" des célèbres opéras de son temps, ainsi que des transcriptions de lieder pour le piano seul). La vocalité se manifeste avant tout dans les passages lyriques (le thème B2 = A2 est noté "cantando espressivo", mes. 153), mais aussi dans les récitals instrumentaux au rythme libre, éloquents et passionnés (mes. 301 et 306). Il en va de même des "cadenze" ou "points d'orgue" : arabesques mélodiques ornementales, proches de l'impro-

visation, rappelant les prouesses vocales du bel canto italien des opéras de Bellini, qui a inspiré également Chopin. (cf. mes. 200-204, 355, 362, etc.)

Le piano-orchestre

Liszt transcende les possibilités du piano, jusqu'à en faire, par la puissance et la diversité de ses couleurs sonores, l'égal de l'orchestre. (N'avait-il pas transcrit pour le piano l'intégralité des symphonies de Beethoven, et les grandes œuvres orchestrales de Berlioz ?). Accords puissants, riches sonorités, contrastes fortement marqués confèrent à la *Sonate en si mineur* une ampleur symphonique.

Repères formels

Concordances avec une forme-sonate classique (signalées en italique) :

— Introduction (mes. 1-31) : I, A1, A2, établissement progressif de la tonalité.

— *Exposition* : *1er groupe thématique* (A1 et A2 combinés), *si mineur* (mes. 32). Th. I faisant fonction de "pont" (mes. 81).

2e groupe thématique : B1 (mes. 105), B2 (transformation de A2 en mélodie lyrique ; mes. 153) : *ton relatif Ré Majeur.*

— *Développement* directement enchaîné (nous ne donnons pas de n° de mesure, car aucune cadence ne marque une articulation sensible du discours). Les principaux thèmes y sont transformés.

Apparition d'un nouveau thème, l'idée mélodique secondaire C (Fa dièse Majeur, tonalité éloignée) (mes. 331 et 395).

Fugato sur A1 + A2 (mes. 460).

— *Réexposition* : passage symétrique à l'exposition (mes. 533-554) : réexposition de A1 et A2 en *si mineur*, puis modifications par rapport à l'exposition.

Réexposition de B1 (mes. 600) et B2 = A2 (mes. 616) en *Si Majeur : ton principal majorisé.*

passages brillants (sorte de développement terminal) ; point culminant : B1 (Si Majeur, mes. 700), suivi de C (Si Majeur, mes. 711).

— *Coda* : symétrique inversé de l'introduction dans l'ordre des thèmes ; A2 (formant pédale de tonique), A1, I (Si Majeur).

Mis à part ses proportions inusitées, l'ampleur des passages de développement, et l'apparition d'un thème nouveau au centre de l'œuvre, la *Sonate* de Liszt correspond, dans ses grandes lignes, au schéma de la forme-sonate. Mais si elle ne conserve de la structure de la sonate entière que le 1er mouvement initial (traditionnellement le plus important, le plus élaboré), c'est qu'en celui-ci tout est dit, les plus grands contrastes expressifs se sont produits. En ce sens, on pourrait avancer que l'œuvre fait également la synthèse des quatre mouvements de la sonate classique. Les passages dynamiques de l'exposition et de la réexposition correspondraient à l'esprit d'un premier mouvement allegro et d'un final brillant. Les passages lyriques, détendus, plus lents, seraient dans l'esprit d'un andante (V. Zuckerman va plus loin en affirmant que le thème secondaire C, "andante sostenuto", introduit une "sonate dans la sonate", ou du moins une forme ABA en lieu et place d'un second mouvement lent). Enfin, le fugato de par son caractère sautillant et fantastique s'apparente au scherzo même s'il n'en possède pas le rythme à trois temps.

Cette vision synthétique de la sonate, tentée et magnifiquement réussie par Franz Liszt restera sans descendance à son époque. Après lui, des musiciens comme Brahms, César Franck ou Camille Saint-Saëns continueront à écrire des sonates en plusieurs mouvements, et il faudra attendre le XXe siècle pour voir quelques tentatives isolées de renouveler la forme selon la voie qu'il avait indiquée (Schönberg, *Symphonie de chambre*, 1906).

Liszt n'a écrit qu'une sonate pour piano. Contrairement aux classiques qui œuvraient en artisans et reprenaient peu ou prou, en de multiples œuvres, le schéma formel hérité de la tradition, Liszt, à la suite de Beethoven transfigure ce schéma au nom de la puissance expressive de la musique. Au lieu de s'effacer derrière sa création, l'artiste romantique affirme son originalité et sa subjectivité. L'œuvre acquiert un caractère unique, inventant sa propre organisation formelle et expressive, pour devenir, comme ici, un météore qui brille au ciel des plus éclatants chefs d'œuvres.

Partition :

La *Sonate en si mineur* est publiée en de nombreuses éditions : Durand, Lemoine, Salabert (édition de travail revue et commentée par Alfred Cortot), Henle ("Urtext"), Edito Musica Budapest.

Seules les deux dernières sont scrupuleusement conformes au manuscrit de Liszt. L'édition de Cortot, avec de nombreuses indications d'interprétation ajoutées, est cependant intéressante à consulter pour son commentaire comportant de nombreuses remarques pertinentes malgré son style littéraire alambiqué.

La numérotation des mesures que nous avons adoptée ici se réfère à celle de l'édition "urtext„ (texte original). Celle de Cortot y est conforme, mais ce n'est pas toujours le cas pour les autres éditions.

Bibliographie sélective :

Parmi la moisson d'ouvrages apportée par cette année du centenaire, nous avons écarté délibérément les inévitables "vies romancées" pour ne retenir que les ouvrages qui, par le sérieux de leur documentation, font désormais autorité. Pour une première approche, voir

la petite biographie déjà ancienne de Claude Rostand (1960), régulièrement rééditée dans la collection "Solfèges" des éditions du Seuil (*Liszt,* n° 15).

• Humphrey Searle : **Franz Liszt,** Ed. du Rocher, collection "Domaine musical", Monaco, 1986.
Ce court essai sur la musique de Liszt est la traduction de l'important article de l'encyclopédie anglaise Grove. Une grande part de l'ouvrage est consacrée au catalogue des œuvres, outil de base pour le musicologue.

• Serge Gut : **F. Liszt,** à paraître aux éditions l'Age d'homme. *Biographie très complète et commentaire des œuvres.*

• **Correspondance de Liszt,** choisie, présentée et annotée par Pierre-Antoine Huré et Claude Knepper (Producteurs du feuilleton Liszt sur France-Musique), à paraître en janvier 1987 aux éditions J.-C. Lattès.
L'incroyable destinée de l'homme et du créateur en 400 lettres, précédées d'une remarquable synthèse sur sa vie, sa personnalité et son œuvre.

Sur la Sonate en si mineur en particulier :

• Alfred CORTOT : commentaire figurant dans la partition, éd. Salabert.

• Amy Dommel-Dieny : analyse de la *Sonate* parue dans *l'Education Musicale* n° 282-283 (novembre 1981) ; publiée également dans *l'Harmonie vivante,* tome V : *l'Analyse harmonique en exemples, de J.S. Bach à Debussy, fascicule 9 : Schubert, Liszt,* ed. A. Dommel-Diény, Paris, 1976.

• Viktor Zuckerman : *La sonate en si mineur,* analyse parue dans la revue *Silences* (n° 3 consacré à F. Liszt), ed. de la Différence, Paris, juillet 1986, pp. 54-83.

Discographie sélective :

• Disque Baccalauréat. Pathé-Marconi n° 2911711. Cassette n° 2911714.

• Lazar Berman, EMI VSM C 167-52. 490/92 (3 disques) + *Etudes d'exécution transcendante, Mephisto-valse, Rapsodie espagnole, Rapsodie hongroise n° 3, Venezia e Napoli.*

• Vladimir Horowitz, RCA RL 12.548, (cassette RK 12.548), 1977, + Fauré : *Impromptu n° 5, Nocturne n° 13.*

• Martha Argerich, DG 2530.193, 1972, + Schumann : *Sonate pour piano n° 2.*

• Claudio Arrau, Philips 6500, 043, 1974 + *Bénédiction de Dieu dans la solitude, Etudes de concert.*

• Michael Rudy, Calliope CAL 1685 (cassette CAL 4685), 1980, + *Gondole lugubre n° 1 et 2, Bagatelle sans tonalité, Nuages gris, Am Grabe Richard Wagner, Nocturne, Ave Maria, Czardas obstinée.*

Notes :

(1) Rappelons que Liszt avait cependant écrit, en 1839, une pièce en un mouvement intitulée *Après une lecture de Dante, fantasia quasi sonata* (2e volume des *Années de pèlerinage*). Proche de l'esprit de la sonate, elle semble, par son style, anticiper de façon troublante la *Sonate en si mineur.*

(2) Beethoven, le grand prédécesseur de Liszt dans le domaine de la sonate, avait déjà largement transformé les formes conventionnelles, mais ses sonates conservent toutes le principe de la juxtaposition de plusieurs mouvements (trois, quatre, ou seulement deux). Un exemple se rapprochant davantage de la *Sonate* de Liszt serait la *Wanderer-Fantasie* de Schubert (1822), mais ce n'est pas une sonate. (cf. également note 1)

(3) Expression de V. Zuckerman (cf. bibliographie)

(4) Le motif A1 lui-même s'était également changé peu avant en mélodie chantante (mes. 125-138), pour introduire l'épisode lyrique consacré à B2.

(5) *Messe de Gran, La bataille des Huns* (poèmes symphonique), *Dante-symphonie* (dans le "Magnificat"), *La Légende de Sainte Elisabeth, Christus, Via Crucis.*

(6) F. Liszt, *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1880-1883, tome III/1.

EDGARD VARESE (1885-1965)

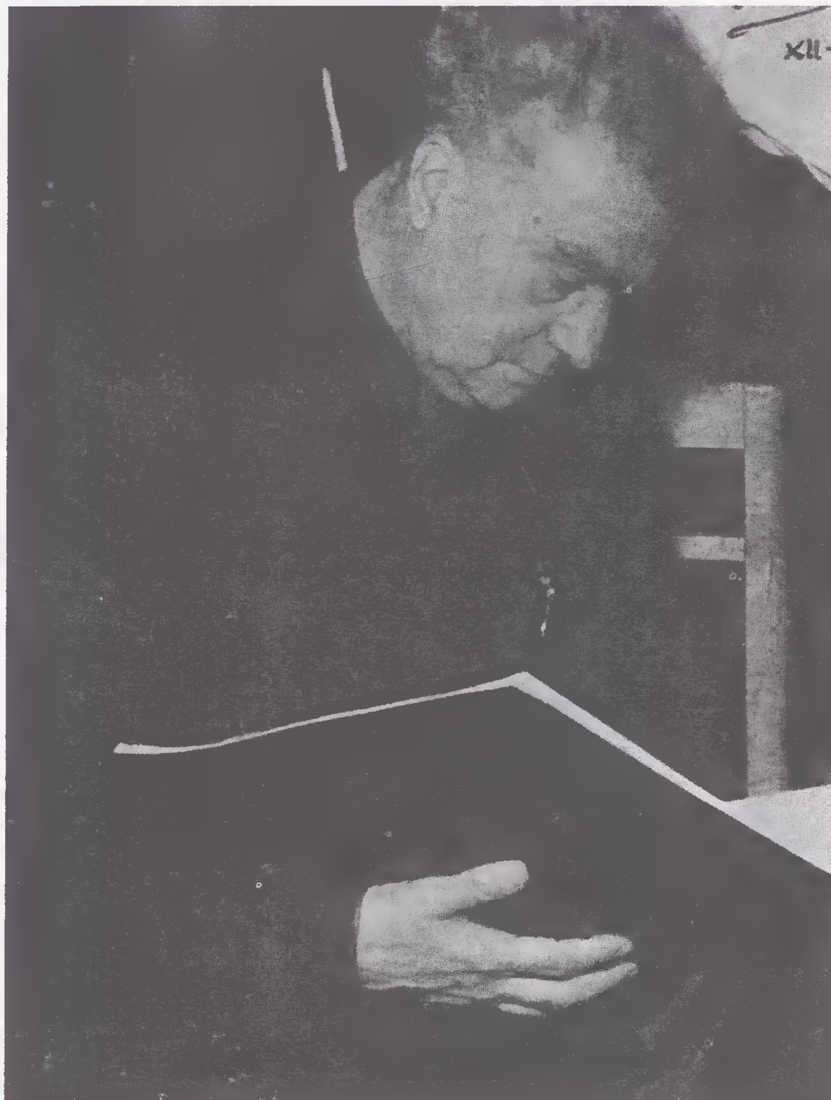


Photo : Odile Vivier - Ed. Seuil

Jean et
Jean-Christophe MAILLARD

IONISATION

*En décembre 1955, l'***Education Musicale** *publiait la première analyse française d'une œuvre d'Edgard Varèse : celle d'***Ionisation**, *dûe à la plume de notre regretté collaborateur Jean Maillard. Une importante correspondance avec le compositeur, jointe à la curiosité et au désir de faire connaître, avaient permis l'éclosion d'un témoignage unanimement reconnu, tant pour son intérêt historique que pour sa valeur propre. François Bernard Mâche, à l'occasion du colloque organisé en l'honneur du centenaire de Varèse à Strasbourg en 1983, avait tenu à inviter Jean Maillard et lui avait confié le soin d'une communication.*

Une partie du texte de présentation de l'auteur et de son œuvre, dans le présent article, est une reprise textuelle de celui de décembre 1955 : l'actualisation nécessaire a été faite, Varèse ayant donné depuis le **Poème Electronique** *et* **Nocturnal.** *Les études récentes, que nous nommons en bibliographie, ont permis des informations complémentaires. L'analyse, destinée à un public totalement étranger à ce type de musique, avait été envisagée sous un angle délibérément synthétique, faisant référence aux notions préétablies de* **lied, sonate...,** *se limitant à quelques courts paragraphes. De toute évidence, Jean Maillard aurait aujourd'hui entièrement refondu son texte dans l'éventualité d'une nouvelle présentation. Très au fait des nouvelles techniques d'analyse, il nous a abondamment prouvé son attrait pour la nouveauté et les musiques à découvrir : Pierre Mercure, Jacques Castérède, Griffith Rose, Adrienne Clostre, mais aussi Albéric Magnard et J. Guy Ropartz, que l'on commence à peine à redécouvrir, lui doivent, comme Varèse, des études complètes et passionnantes. Ce n'est donc pas un manque de respect que d'avoir entièrement réécrit le commentaire d'Ionisation, mais une sorte d'hommage qui tient compte des idées générales de son travail et de nombreuses discussions que nous avons pu avoir ensemble.*

A) L'AUTEUR

Edgard Varèse est né à Paris le 22 décembre 1885. Il passe son enfance auprès de ses grands parents maternels, en Bourgogne. Manifestant de bonne heure de solides dispositions pour la musique, Edgard Varèse reçut cependant une éducation scientifique et mathématique qui répondait à ses aspirations personnelles. Mais alors que, élève de Mathématiques Spéciales, il se préparait au concours d'entrée à l'Ecole Polytechnique de Zürich, il décide brusquement de passer outre la volonté paternelle et s'inscrit à la Schola Cantorum dans les classes de Vincent d'Indy et Albert Roussel où il est condisciple de Erik Satie, Paul Le Flem, Stan Golestan, Paul-Marie Masson et Roland-Manuel (de 1904 à 1906). Il passe ensuite dans la classe de composition de Charles-Marie Widor au Conservatoire (1906-1907).

Sur l'avis favorable de Massenet et de Widor, il obtient en 1908 la première bourse artistique de la Ville de Paris. Depuis deux ans déjà, il dirige dans la capitale le chœur mixte de l'Université Populaire. Ses premières tentatives de composition sont encouragées par Debussy et Romain Rolland qui discernent en elles la puissante personnalité du musicien.

Ses études terminées, Edgard Varèse se rend à Berlin où il prend la direction de l'important Symphonischer Chör. Il fait entendre nombre d'œuvres avec lesquelles le public n'est guère familiarisé (Arts antiqua, Arts Nova, école gallo-belge, Renaissance). Il jouit de l'estime de maîtres qui influeront sur son esthétique d'alors : Richard Strauss, Gustav Mahler, Busoni. Mais son talent de chef ne marque pas les limites de ses possibilités, et le critique allemand Kurt List le considérait dès 1910 comme l'un des compositeurs les plus significatifs de notre siècle ; et cependant... le message est encore à peine amorcé.

Varèse est invité à diriger l'Orchestre Philharmonique de Prague, à la tête duquel il obtient un éclatant succès.

Les événements politiques mettent fin à deux grands projets : d'une part une importante tournée organisée par Gabriel Astruc ; d'autre part, collaboration avec Hugo von Hoffmansthal pour la composition du drame lyrique *Œudipe et le Sphynx*. L'œuvre, presque terminée, a été brûlée dans un incendie lors de la Révolution allemande. Il eut été cependant curieux de connaître cette réalisation dûe à la collaboration de deux artistes de tendances opposées.

Edgard Varèse se retrouve dans l'uniforme noir-garance des Poilus de 14. Réformé en 1915 pour double-pneumonie, il vient aux Etats-Unis en 1916 où il se montre immédiatement un défenseur actif de la cause de la musique moderne. Son premier succès outre Atlantique, il le doit à une magistrale exécution du *Requiem* de Berlioz en hommage aux morts de toutes les nations (1917).

A une époque où New-York ignore tout, ou presque, de la musique contemporaine, Varèse fonde la *Guilde Internationale des Compositeurs* dont la devise est *"Les compositeurs d'aujourd'hui refusent de mourir !"*, et il introduit aux Etats-Unis des œuvres de 56 musiciens de 14 nationalités. Fondateur et chef d'orchestre du *New Symphony Orchestra* dont le but est la divulgation de la musique contemporaine, il démissionne dès que le directeur tente de le détourner de ce but initial. C'est grâce à sa ténacité que Varèse fit entendre pour la première fois aux Américains Satie, Honegger, Poulenc, Milhaud, Bartok, Malipiero, Hindemith, Schœnberg... Cet effort d'apôtre à la tête de la Guilde se poursuivra plus de six années. Il reçoit la citoyenneté américaine en 1926 et, l'année suivante, contribue à la fondation de la *Pan American Association of Composers*.

Fixé définitivement à New-York, ses compositions se succèdent à une cadence assez irrégulière : *Offrandes* (1921), *Amériques* (1920-29), *Hyperprism* (1923), *Octandre* (1923), *Intégrales* (1925), *Arcana* (1927). Devant cette production relativement restreinte pour une décennie, les années trente le seront plus encore : *Ionisation* (1931), *Ecuatorial* (1934), *Densité 21,5* (1936). Le soin que Varèse apporte à ses compositions est la raison de ces nombreux silences. Une autre y contribue : sa hantise de réaliser enfin la musique qu'il pressent, la musique électro-acoustique, et qu'il envisage dès 1939. C'est bien plus tard qu'il trouvera satisfaction : sa production est pratiquemment interrompue jusqu'en 1951, abstraction faite d'*Etude pour Espace* (1947), œuvre fort peu connue, résultat de recherches pour une composition qui ne verra jamais le jour... Les années de guerre sont marquées aux Etats-Unis par la venue de nombreux réfugiés avec qui il sympathise : Bela Bartok, A. Schoenberg , A. Einstein à qui il reprochera plus tard... d'aimer Mozart. Cette période de doute, même parfois de désespoir semble révolue en 1950, après une série de cours restés fameux à Darmstadt, et l'entreprise de la composition de *Déserts*. Le monde de la musique électro-acoustique, révélée par Pierre Schaeffer, lui est enfin ouvert.

Il travaille à l'élaboration de la bande sonore en compagnie de ce dernier et de Pierre Henry à Paris, en 1954 : il n'était pas retourné dans sa ville natale depuis 1933, et n'avait laissé de souvenirs que chez quelques rares personnalités éclairées : André Jolivet, l'un de ses uniques élèves, et Olivier Messiaen, le seul peut-être à l'avoir révélé à ses élèves du conservatoire. *Déserts* connaît une mémorable première audition : intercalé dans un programme Mozart et Tchaïkovski, Varèse ne fait que scandaliser — ou enthousiasmer — un public qui n'avait pas vu de telle bataille depuis le *Sacre du Printemps...*

Désormais familiarisé à la bande magnétique, il élabore pour le pavillon Philips de l'exposition universelle de Bruxelles, en 1958, le *Poème Electronique* : l'architecture conçue par Xénakis sur les idées directrices de Le Corbusier s'en montre l'écrin idéal. Les dernières années à New-York, sont marquées par la composition d'une grande œuvre que Varèse n'achèvera jamais : *Nocturnal*, dont la première partie, achevée en 1961, n'est que la moitié d'un dyptique achevé par un élève du maître, le compositeur chinois Chou Wen-Chung.

Reconnu tardivement, mais considéré comme l'une des personnalités les plus fortes de la musique du XXe siècle, Varèse s'éteignait le 6 novembre 1965 à New-York, des suites d'un opération chirurgicale.

B) L'ESTHETIQUE DE VARESE SON AUDIENCE

Pour Varèse, le son est un matériau brut, et les timbres instrumentaux n'ont qu'une valeur épisodique. Quoiqu'il en soit, *"la machine a toujours été (la voix humaine mise à part) l'instrument nécessaire à la production de la musique, à son développement, à son analyse et cela de la flûte de Pan aux ondes Martenot et du monocorde de Pythagore aux instruments qui équipent nos laboratoires. Toutefois l'utilisation des moyens électroniques ne signifie pas que les instruments qui ont servi jusqu'à nos jours doivent être mis à l'écart... L'usage de l'aéroplane n'empêche pas de monter à cheval"*.

Ainsi en matière de composition, Varèse se situe, de son vivant, à l'extrême avant-garde du mouvement musical (plus exactement en pleine actualité). A l'issue de la première de *Déserts*, le critique Jean Roy résumait parfaitement le modernisme du compositeur : "Exceptionnellement, il arrive qu'un musicien règle sa montre à l'heure des peintres et des poètes. Il n'en faut pas davantage pour être baptisé "précurseur" et se voir interdire l'accès au chef d'œuvre..." Les amitiés de Varèse sont comme pour Debussy en son époque, tournées vers ces peintres et poètes : Fernand Léger, Miró, Calder, Saint John Perse, Henry Miller,... et tout comme Satie, c'est vers la fin de sa vie que les jeunes compositeurs (Boulez, Xénakis, Stockhausen) comprennent la valeur de son message.

Au cours d'une conférence, au sujet de la Forme, Varèse avait cité cette définition de Ferruccio Busoni :

"L'esprit des œuvres d'Art, la mesure de l'émotion et de l'humanité qu'elles contiennent, ceci demeure inchangé en valeur au cours des années qui s'écoulent. Les formes qu'elles assument, la manière de leur expression et la saveur de l'époque qui les a vues naître sont, par contre, passagères, et qui vieillissent rapidement." Edgard Varèse avait ajouté comme corollaire personnel : *"Pour moi, la forme de l'œuvre est toujours dictée par sa propre substance, sa densité. En guise d'exemple tangible, supposez une boîte ou tel contenant, de forme quelconque. Vous serez capable de la remplir avec des objets plus petits qu'elle, dont la forme propre et le volume peuvent s'intégrer en elle, ou qui, encore, par leur élasticité, peuvent se façonner à l'intérieur de cette boîte. Mais imaginez un objet pas plus important en volume ni en surface mais de forme déterminée ne pouvant être modifiée à cause même de la rigidité de l'objet. Insistez pour l'inclure dans la boîte ou le contenant. le résultat sera que — la substance de l'objet étant dure et très résistante — la boîte ou le contenant sera brisé. A de nombreuses reprises des boîtes musicales ont été brisées".* En ce qui concerne la création musicale même, son inspiration est particulièrement sensible aux phénomènes scientifiques, et une certaine puissance de déshumanisation lui permet d'imaginer la vie secrète d'un monde inanimé qui nous effraie et nous captive tout à la fois. Au cours d'une entrevue de presse, Varèse déclarait : *"Un artiste ne peut que refléter le siècle dans lequel il vit. Contrairement à la croyance générale, un artiste ou un penseur n'est jamais en avant de son époque, mais la grande majorité est loin derrière, vivant encore dans le siècle passé. Quelques personnes sont vraiment conscientes combien les constantes découvertes de la science dans les quelques années passées ont radicalement changé et continueront à changer notre ordre social, notre façon de vivre et notre univers matériel... Cependant le monde musical se maintient toujours dans de vieilles méthodes d'action. Ce qui manque le plus dans ce domaine est un peu de bon sens : il est tellement plus facile de jouir de ce qui est familier que d'essayer de comprendre quelque chose de nouveau."*

Varèse est à la fois enraciné dans son temps et dans le passé : fasciné par Léonard de Vinci, il affiche une admiration sans bornes pour Victoria, Schütz, Lully, Titelouze et Charpentier, et préconise même pour certains cas précis le retour aux timbres des instruments baroques, tels l'orgue classique français et la flûte traversière en bois de la Renaissance.

Prophète mais non précurseur, ces propos de 1939 annoncent les travaux qu'il pourra effectuer une douzaine d'années plus tard : il imagine une machine qui "nous libèrerait du système arbitraire et paralysant de l'octave ; elle permettrait l'obtention d'un nombre illimité de fréquences, la subdivision de l'octave, et, par conséquent, la formation de toute gamme désirée ; une étendue insoupçonnée de registres, de nouvelles splendeurs harmoniques (...) ; des sons combinés, des différenciations de timbres, des intensités inhabituelles, au-delà de tout ce que peuvent accomplir nos orchestres ; une projection du son dans l'espace par son émission de l'une ou l'autre partie d'une salle de concert (...) ; des rythmes qui s'entrecroiseraient indépendamment les uns des autres, simultanément ou en contrepoint..."

La carrière du musicien fut tout entière emplie du vacarme des huées et des lazzis à de rares exceptions. Dès les premières œuvres, le concert se déchaîne : "*Ameriques Brings Hisses at Academy !*" ou bien : "*Catcalls Greet orchestral Work*", jusqu'aux sentences de certains de nos doctes critiques parisiens au sujet des "*mornes* Déserts". L'un de ceux-ci a même poussé la saillie aux limites du jeu d'esprit en affirmant que c'était là du *laid* concentré : décidément, Jules Janin a des épigones ! A ce propos, on peut remarquer la parenté qui unit Berlioz à Varèse dans ce domaine : comme le maître romantique l'était alors, Varèse facilement considéré comme le musicien de l'horrible, du sauvage, dont le cœur est désséché comme une noix de kala au centre de la hammada. Pour Varèse comme pour Berlioz, on peut toujours parler aussi aisément de *grand concert à mitraille à la fin duquel une statue sera coulée, l'auteur aussi.*

Toujours à propos de Berlioz et Varèse, notons la figure de précurseur que fait celui-là dans le domaine de l'orchestration rythmique (par ex. *Ouverture du Carnaval Romain,* mes. 53 sqq. en excluant le canon mélodique).

Il est donc curieux de remarquer que Varèse, qui jouit rapidement de l'estime de ses confrères compositeurs, ait eu à souffrir de l'hostilité du public qui n'est que le reflet du manque de bonne foi de certains. Varèse a cependant toujours suivi la même ligne de conduite depuis ses *Hyperprismes* (premier essai de musique électrifiée en Amérique, dirigé par Stokowsky à Philadelphie en 1926), jusqu'à sa dernière œuvre, *Nocturnal*. Avec Emile Vuillermoz, nous pouvons nous étonner de voir cet œuvre taxé d'excentricité et d'agressivité qui ne quitte jamais le cercle enchanté de la musique (Emile Vuillermoz à propos de *Intégrales*).

Si aujourd'hui, en 1987, la musique de Varèse fait définitivement partie du paysage sonore du mélomane moyen, sa modernité reste vivace, bien plus encore que les œuvres de l'Ecole de Vienne imprégnées malgré tout de post-romantisme et de langage traditionnel. La force brutale des chocs sonores, l'envoûtement des mélodies incantatoires et répétitives sont le fait d'une musique incontestablement savante, tant par le dosage des timbres que par le soin apporté à l'édification formelle. Mais c'est aussi un rendement avec la puissance magique des musiques primitives qui fait de l'œuvre de Varèse un monument isolé dans le XX[e] siècle, message noble, tragique et humain comparable à celui de Beethoven.

A cela s'expliquent une prédilection pour les vents, au détriment des cordes trop souvent liées à un romantisme doucereux,une exploitation systématique des percussions (présentes dans toutes ses œuvres, depuis *Offrandes* et *Amériques*, excepté *Octandre* et *Densité*

21,5 et, d'une manière plus générale, une véhémence et un lyrisme qui n'échappent plus à personne. Varèse soulignait lui-même, à propos d'*Ecuatorial* cet aspect primordial de son œuvre : "je voulais donner à la musique la même intensité rude, élémentaire qui caractérise ces œuvres étranges et primitives (de l'art précolombien) l'exécution devrait être dramatique, incantatoire..."

C) L'ŒUVRE

Catalogue ramassé, dense, ne laissant place à aucune œuvre mineure, la production de Varèse s'effectue par à-coups, comme sa biographie l'a montré. On peut y voir trois grandes périodes :

1) Les œuvres de jeunesse perdues ou détruites : *La Chanson des Jeunes Hommes, Prélude à la fin d'un jour, Rapsodie Romane, Bourgogne, Oedipe et le Sphynx...*

2) Les œuvres de maturité :
— *Offrandes,* pour soprano, ensemble de chambre et percussions (1921) ;
— *Amériques,* pour grand orchestre (1921, seconde version de 1929) ;
— *Octandre,* pour six instruments à vent et contrebasse (1923) ;
— *Intégrales,* pour petit ensemble et percussion (1925) ;
— *Arcana,* pour grand orchestre (1927) ;
— *Ionisation,* pour percussions (1931) ;
— *Ecuatorial,* pour chœur (ou basse solo), cuivres, piano, orgue, ondes martenot et percussions (1934) ;
— *Densité 25,1* pour flûte solo (1936) ;
— *Etude pour Espaces,* pour chœur, deux pianos et percussions (1947).

3) Les œuvres faisant intervenir les sons électrosacoustiques :
— *La Procession de Vergès* pour bande magnétique, séquence pour le film de Thomas Bouchard sur Joan Miró. (pièce très courte, étude pour *Déserts*,) datée des alentours de 1952) ;
— *Déserts* pour orchestre de vents, percussions et bande magnétique (1950-54) ;
— *Poème électronique* pour bande magnétique (1958).

Après cette série de compositions faisant appel au son organisé, Varèse entreprend *Nocturnal* pour soprano, chœur et orchestre (première partie achevée en 1961). Peut-être le compositeur abordait-il une nouvelle étape dans sa carrière. Sa santé déficiente, puis la mort lui empêcheront de mener à bien cette œuvre.

D) JUGEMENTS SUR VARESE

"Varèse est très important, car il a pressenti les procédés des musiques "concrètes" et "électroniques" le premier, il a "passé" des sons à l'envers, sans aucun appareil, sans aucune manipulation, en les notant simplement sur le papier à musique."

(Olivier Messiaen)

"... C'est surtout son écriture instrumentale qui semble préfigurer la musique concrète".

(Pierre Schaeffer)

"C'était un grand alchimiste,le découvreur de terres vierges, l'inventeur d'une nouvelle combinaison des sons (...) il empêchera toujours de dormir ceux pour qui la musique n'est qu'un éternel recommencement".

(Iannis Xénakis)

"Après de nombreuses auditions récentes (...) on peut observer que cette musique demeure d'une nouveauté et d'une jeunesse surprenantes(...). C'est la gloire de Varèse d'avoir été l'un des tout premiers en dehors de l'Ecole de Vienne, à considérer le timbre comme un phénomène en soi, le son comme un "évènement".

(Claude Rostand)

(associant Varèse à John Cage comme "avant-gardiste new-yorkais") :
"... les œuvres (...) ne révèlent aucun signe de génie rythmique. Leur conception même paraît aujourd'hui assez pauvre, la faute en est à un langage dont les lacunes sont criantes."

(André Hodeir)

(Sur *Déserts*) : "... c'est une œuvre d'un musicien qui s'appelle Varèse. Sur la vie ou la personnalité du compositeur, inutile de ne rien dire. La musique s'appelle les *Déserts*. Vous l'aimez ou vous ne l'aimez pas. Pourquoi bavarder autour ?"

(Edgard Varèse)

E) ETUDE DE IONISATION

Ionisation est la première pièce entièrement consacrée à la percussion, abstraction faite de quelques raretées, dérivées ou non de la musique militaire. Le terrain avait d'ailleurs été débroussaillé depuis le XIXe siècle, en développant le rôle de cette famille instrumentale dont on ne connaissait, dans le cadre de la musique savante occidentale, que les timbales, les cymbales et parfois le triangle... parmi les interventions les plus marquantes des percussions dans la musique des XIXe et XXe siècles antérieures à *Ionisation,* citons :

— La *Symphonie Fantastique* (cloches) et l'*Ouverture du Carnaval Romain* (tambour de basque) de Berlioz ;

— *L'Or du Rhin* (enclumes) de Wagner ;

— Les *Gurre Lieder* (chaînes, percussions diverses) de Schœnberg ;

— Nombreuses œuvres post-romantiques de Mahler et R. Strauss ;

— La presque totalité des œuvres orchestrales du Groupe des Cinq (les Russes en général exploitent merveilleusement la chatoyance orchestrale, soulignée par les percussions : l'école française du début du XXe siècle, avec Debussy, Ravel, Roussel, et Schmitt, s'en souviendra) ;

— L'ensemble des œuvres orchestrales de Debussy, surtout *La Mer*, les *Images* et *Jeux* (cymbales, tambour, triangle, tambourin, tambour de basque, tambour militaire, castagnettes... ;

— Les œuvres orchestrales de Ravel réemploient ces sonorités, accompagnées de quelques autres, tel le fouet

débutant le *Concerto en Sol* ou la jazzoflûte de l'*Enfant et les Sortilèges* ;

— L'emploi pour Satie, dans *Parade* (1917), "d'instruments" aussi incongrus que la machine à écrire, la crécelle, le revolver, et — déjà — les sirènes, tous associés à l'orchestre symphonique, amorce une autre tendance exploitée en Italie par les émules des Futuristes Marinetti et Russolo, avides de reproduire les bruits de la ville et de l'usine. Varèse, admirateur de Satie, aura toujours tendance à mépriser ces derniers.

Un tournant décisif est marqué par Stravinsky, qui après *L'Oiseau de Feu, Petrouchka,* et surtout *Le Sacre du Printemps*, inaugure une nouvelle formule avec *Noces* (1921) pour quatre pianos, percussions et chœurs. Milhaud, de son côté, confie à la batterie seule d'importantes sections de *L'Homme et son désir* (1918) alors qu'elle soutient un impressionnant récitatif parlé des *Choéphores* (1914-22) et qu'il lui consacre un *Concertino* (1930).

On peut considérer comme parallèles les recherches de Bartok, qui après Varèse emploie ces timbres dans la *Musique pour Cordes, Percussions et Célesta* (1936) puis dans la *Sonate pour deux pianos et percussions* (1937).

Varèse lui-même est tout à fait familiarisé à elles : *Amériques* débute presqu'immédiatement par les sirènes et les tambours, *Offrandes, Hyperprism, Intégrales* et *Arcana* les emploient comme parmi les principaux moteurs de chaque pièce. *Ionisation* est une sorte d'aboutissement de toutes ces utilisations, glorification du timbre à hauteur non déterminée. Pour cette raison, les timbales, xylophones, célesta et cymbales antiques par exemple, sont écartés : le rôle des cloches, glockenspiel et piano sera étudié plus loin, et le fait que Varèse ait préféré limiter ce type d'instruments est aisé à expliquer.

Ionisation fut conçue lors d'un séjour de cinq années à Paris, de 1928 à 1933. De toutes ses amitiés liées lors de ce passage (Desnos, Artaud, Alejo Carpentier, Hemingway, Giono, Modigliani) c'est peut-être André Jolivet qui pénétra le plus dans l'intimité créatrice de Varèse :

"J'ai eu la chance de voir naître une œuvre aussi capitale dans l'évolution de la musique que *Ionisation* pour treize percussionnistes ; je l'ai vue, je peux dire, naître mesure par mesure, chaque barre de mesure étant comprise sur une bande de papier à musique que Varèse avait dessinée lui-même et qui avait quelque deux mètres cinquante. J'ai vu se mettre noir sur blanc la trace de la transposition graphique d'une sensibilité et d'un cœur qui battaient probablement trop vite à cette époque-là pour la plupart de nos contemporains".

Composée en 1931, Varèse dut attendre son retour aux Etats-Unis en 1933 pour assister, à New York, à la création de l'œuvre, sous la baguette du fidèle Nicolas Slonimsky, le premier chef varèsien convaincu.

Une nomenclature par familles d'instruments de cet étrange ensemble paraît nécessaire : ils sont répartis rationnellement en treize pupitres, que nous étudierons plus loin, mais leur ordonnance en timbres et en catégories en est absolument pertubée.

I - Métallophones :

1) Instruments à sons non déterminés et à résonnance longue :

— tam-tams (sorte de grand gong plat à ne pas confondre en aucun cas avec les tambours africains), frappés par une mailloche ;
— gong ;
— cymbales (chinoises, suspendues et à la main) ;
— triangle.

2) Instruments à sons non déterminés et à résonnance courte :

— enclumes (deux barres métalliques sur cadre, frappés par un marteau) ;
— cencerros (plus vulgairement, "cloche à vache"), frappés par une baguette.

3) Instruments métalliques à sons déterminés :

— cloches (sous leur forme tubulaire), frappés par une baguette ;
— glockenspiel à clavier (proche parent du célesta) ;
— piano (classable dans cette catégorie, utilisé d'une manière percussive encore plus évidente que chez Prokofiev, Bartok et Stravinsky).

II - Instruments en bois :

— fouet (deux planches allongées, reliées par une charnière, que l'exécutant claque violemment) ;
— guiro ("râpe" pisciforme et creuse, frottée par une baguette) ;
— blocs chinois (sphères creuses et perforées, de tailles variables, frappées à l'aide de baguettes) ;
— claves (deux cylindres allongés en ébène) ;
— castagnettes (utilisées avec une poignée).

III - Membranophones :

1) Sans timbre :

— grosses caisses (mailloche) ;
— bongos (tambours antillais à main) ;
— caisse claire détimbrée (baguette) ;
— tambour à corde : cylindre de bois dont la base supérieure est fermée par une peau tendue, au centre de laquelle est fixée une corde libre vers l'extérieur. Ce cylindre est fixé au sol, et le son est produit par frottement à l'aide d'un morceau de cuir ou de peau sur la corde colophanée. Le nom américain de l'instrument, *lion's roar,* rugissement du lion) évoque assez bien son timbre.

2) Avec timbre :

— caisses roulantes ;
— tambour militaire ;
— tarole ;
— caisse claire.

Ces quatre instruments sont assez voisins, seule la tarole, très plate, est aisée à distinguer des autres par son timbre aigrelet.

3) Avec sonnailles :
— tambour de basque ;

IV - Sonnailles :

— maracas ;
— grelots ;
— tambours de basque (qui réunit les deux familles).

V - Aérophones :

— sirènes (à manivelle, et parfois aujourd'hui à commande électrique, comme le font les *Percussions de Strasbourg*).

Ces sonorités étranges déroutent notre sens musical atavique,mais doivent être considérées en fait, car elles existent, et appartiennent bien au domaine musical. La nervosité ressentie par l'auditeur à une première audition ("*Le pire, c'est qu'on s'y habitue !*" aurait dit Widor), est la même que celle provoquée par ces orchestres lamaïques dans lesquels cloches de timbres très variés et percussions s'allient à un chœur d'hommes portando, en unissons, quintes et octaves qui ressemble étrangement aux sirènes de la partition de Varèse.

Le titre de l'œuvre envisagée nous montre le caractère scientifique de l'esprit de Varèse. Les autres titres du musicien, nous l'avons constaté, font largement appel au vocabulaire de la Physique, de la Chimie, des Mathématiques ou des Sciences naturelles. Certains pensent que Varèse, comme Honegger pour *Pacific* 231, choisit ses titres après coup. C'est là supposition gratuite. En effet, il est possible, dans le cas même de l'œuvre qui nous occupe, et pour un auditeur averti, de suivre au cours de l'exécution l'expérience même de l'ionisation telle que nous la rappellons ici, car il est indispensable de faire un parallèle entre l'expérience scientifique de l'ionisation et le déroulement même de la partition, sans négliger toutefois que cette dernière est avant tout une transposition libre dans le domaine esthétique. Quoi qu'il en soit, à titre de rappel, nous donnons ci-dessous, grosso modo, san tenir compte des phénomènes annexes, les phases sucessives de l'expérience au cours de laquelle un gaz soumis à l'influence d'un champ électrostatique se transforme en conducteur d'électricité :

1) le champ électrostatique est limité par une anode et une cathode à grande différence de potentiel. Le gaz soumis à ce champ est affecté par une tension progressive allant jusqu'à l'ionisation même.

2) ionisation : les électrons sont arrachés au noyau et précipités à très grande vitesse sur la cathode qu'ils bombardent (phénomènes thermiques, fluorescence, radiation X). Ce bombardement peut être enregistré, voire photographié (dans le vide avec sursaturation d'eau).

3) les paquets d'ions, en se déchargeant, diminuent la tension électrique qui, à un certain moment, devient insuffisante. D'où arrêt.

Ionisation est l'une des œuvres les plus populaires de Varèse. Vulgarisée par les célèbres *Percussions de Strasbourg* (qui ont pourtant, grâce à leur extraordinaire virtuosité, réduit à six le nombre des instrumentistes, tout en préservant l'intégralité de la partition mais en restreignant à notre avis l'ampleur spatiale), elle ouvre la voie à un immense répertoire destiné aussi bien au percussioniste seul qu'au petit ensemble.

ANALYSE

Ionisation, à travers les six minutes et demie annoncées en début de partition, se montre une œuvre particulièrement riche en idées musicales, en motifs axés tantôt sur le rythme, la couleur et la durée. L'une des analyses les plus poussées est dû à Manfred Kelkel, la première en date étant celle du dédicataire de l'œuvre, Nicolas Slonimsky.

Les critères d'étude d'une telle œuvre sont variables : peut-on parler de travail du matériau thématique, tel développement, exposition, réexposition ? Vaut-il mieux se baser sur une simple description de l'œuvre, assimilable aux commentaires des *gestaltistes* adeptes d'une vue objective mais parfois bornée des partitions contemporaines ? N'est-ce pas plutôt la *klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres, basée presque uniquement sur les effets instrumentaux) qui commande cette œuvre d'une si grande nouveauté pour 1931, et qui voici encore à peine quinze ans semblait d'extrême avant-garde ? C'est bien sûr à ces trois aspects que nous empruntons pour une approche plus complète et sensible de cette œuvre : **Ionisation** est remarquable par le travail rythmique, formel et sonore.

La répartition en treize percussionistes est d'une parfaite cohérence. Chaque membre de ce petit orchestre est un acteur auquel est confié un rôle défini dans l'œuvre. Certains sont solistes, d'autres accompagnent, d'autres enfin restent immuables : de même que Messiaen envisage trois types de *personnages rythmiques* dans ses compositions, un premier en expansion continue, un second régressant progressivement et un troisième se maintenant à un stade d'équilibre entre ces deux forces, Varèse les appréhende par le biais de l'instrument et de l'exécutant, sans systématiser comme ce dernier. Une lecture plus claire de la partition se fera en percevant les divers motifs rythmiques et sonores, mais aussi en considérant le rôle de chaque exécutant.

— 1 = accompagnement pour l'essentiel. Instruments à sons longs, employés pour leur timbre = cymbale chinoise, grosse caisse très grave, tam-tam clair. Seul le cencerro a une attaque précise (employé rarement).

— 2 = rôle important mais non soliste. Le motif a2 lui est presque exclusivement confié. Gong, tam-tam grave, cencerro.

— 3 = "second soliste" = énonce le motif a1 puis accompagne b1 par b2. Le choix des instruments justifie son importance = bongos aigu et grave, caisse roulante, grosses caisses moyenne et grave.

— 4 = "premier soliste" = énonce b1 au tambour militaire, élément le plus prégnant de l'œuvre. Son autre instrument est la caisse roulante, et les deux sont voisines par leur configuration et leur netteté alliant puissance et dynamisme.

— 5 = accompagnement sonore = sirène claire et tambour à cordes. Le second a un rôle anecdotique comme en ont plusieurs autres. Le fonctionnement fort accaparant des sirènes à manivelle justifie le peu d'intruments de l'exécutant.

— 6 = rôle secondaire = sirène grave, fouet et guiro. Ces trois instruments dissemblables sont d'importance épisodique.

— 7 = "second soliste", à l'image du 3 = produit aux blocs chinois des effets analogues à ses bongos. Joue également, en moindre mesure, triangle et claves.

— 8 = rôle secondaire = 2 maracas (claire et grave), caisse claire.

— 9 = "second soliste", assurant une sorte de réplique au 4, ses instruments, tarole et caisse claire, s'apparentant à tambour militaire et caisse roulante.

— 10 = accompagnement, instruments disparates. Cymbales (secondaires) grelots (anecdotiques), et cloches, mêlées au piano dans la dernière section.

— 11 = accompagnement, instruments disparates. Guiro (rarement employé), castagnettes (anecdotiques), glockenspiel, mêlé à la fin au piano.

— 12 = "soliste épisodique" puisqu'il dirige plus ou moins la partie IV avec les enclumes. Le reste du temps, ponctue de manière anecdotique avec le tambour de basque.

— 13 = rôle important mais non soliste, assimilable au 2 = le piano intervient associé aux cloches et au glockenspiel dans la partie V. Dans le reste de la partition, emploie discrètement triangle, fouet et grelots.

Ionisation est d'une macrostructure assez simple = les sections se suivent d'une manière claire et cohérente. La microstructure est beaucoup plus complexe, les motifs que nous nommons ici "d'accompagnement" (énoncés aux grelots, castagnettes, tambour de basque, grosse caisse) étant souvent dérivés des grands autres. Supports ou enrichissements sonores, ils ont aussi un rôle structurel.

Le schéma ci-après met en évidence la présence de cinq grandes parties, dans lesquelles rentrent en jeu cinq motifs ou idées principaux (cf Pl. 1), à chaque section s'introduit un nouvel élément, les autres se retranchant ou se superposant. Ces cinq éléments, assujettis aussi à la hiérarchisation des treize parties instrumentales, sont à considérer à plusieurs niveaux, contrairement à la notion traditionnelle du thème. Nous en avons quatre :

— Cellule rythmique aisément transformable = A ;

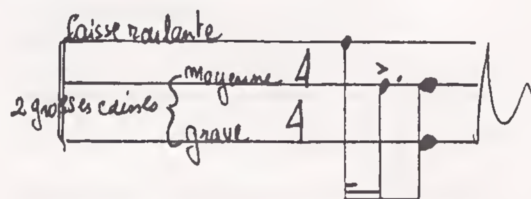
— Motif précis, repris textuellement, par bribes ou recréé = B ;

— Système d'écriture (ici l'unisson fortissimo) = C ;

— Exploitation d'une sonorité, brute pour D, fondue en cluster pour E.

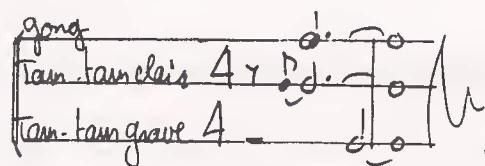
PARTIE I : mesures 1 à 8

Cette première section, la plus courte de toutes, n'est pas à considérer comme une introduction puisqu'elle expose les différents ciments de l'œuvre. Ils sont caractérisés par l'emploi du système ∪ – – (brève et deux longues), que nous nommerons A : ses différentes présentations ne servent qu'à souligner son importance et l'unité qui les rassemble nous parait évidente. La forme a1 est la plus facilement perceptible, énoncée par trois fois à la caisse roulante, puis aux deux grosses caisses du percussionniste 3 :



Ce motif a1 sera le plus souvent associé à ces timbres.

Autre forme de A : son augmentation en valeurs longues, par le percussioniste 2, avec gong, tam-tams clair et grave. Ce motif a2 est joué à partir de la dernière croche de a1. :

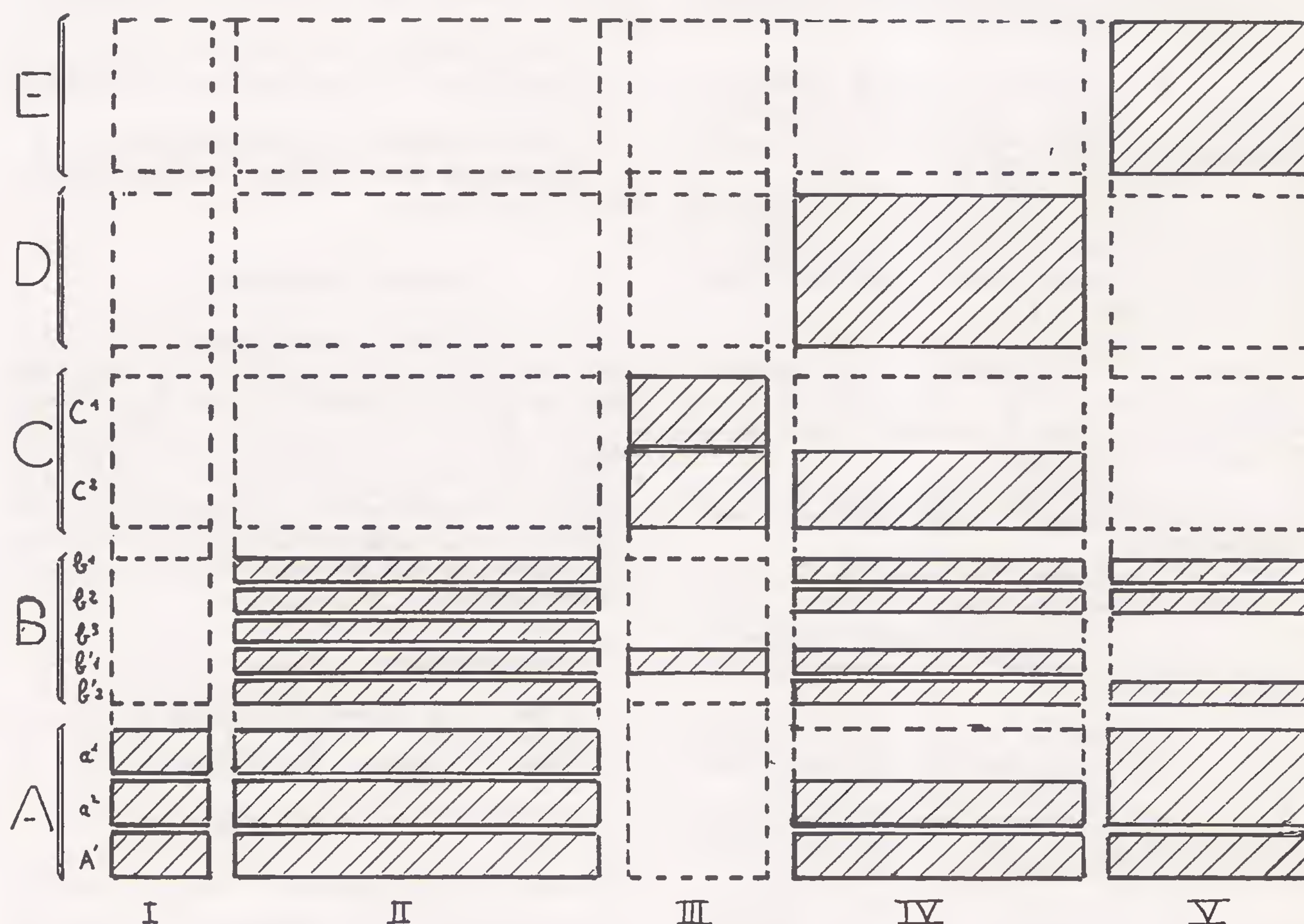


On peut même parler, mesure 6, d'une inversion en valeurs courtes de ce motif, au tambour de basque, maracas et caisse roulante.

Ces rythmes sont soulignés par les valeurs longues que sont les roulements de cymbale, et différents tambours à timbres.

Une autre valeur longue contribue à cimenter l'ensemble de l'œuvre : les deux sirènes, dont l'importance est telle que nous pouvons les qualifier de A'. En effet, elles découlent de A sans en reprendre le principe. Leur jeu se fait sur le traitement de l'intensité, idée originale et nouvelle qui sera reprise et développée tant par Messiaen que Boulez, pour ne citer que ces deux compositeurs-là.

Planche I



Répartition des divers motifs dans les cinq parties d'**Ionisation.**

PARTIE II : mesures 9 (et levée précédente) à 37

Cette section beaucoup plus longue voit l'apparition du motif B : alors que A est impersonnel et propre à de nombreuses transformations, celui-ci est beaucoup plus précis et délimité. Sa forme principale est celle donnée par le tambour militaire, que nous pouvons nommer b1, soutenu par deux autres rythmes : b2 aux bongos, b3 aux maracas et cymbales.

clair
2 bongos grave (b2)
tambour militaire (b1)
2 maracas, clair. grave (b3)
cymbales

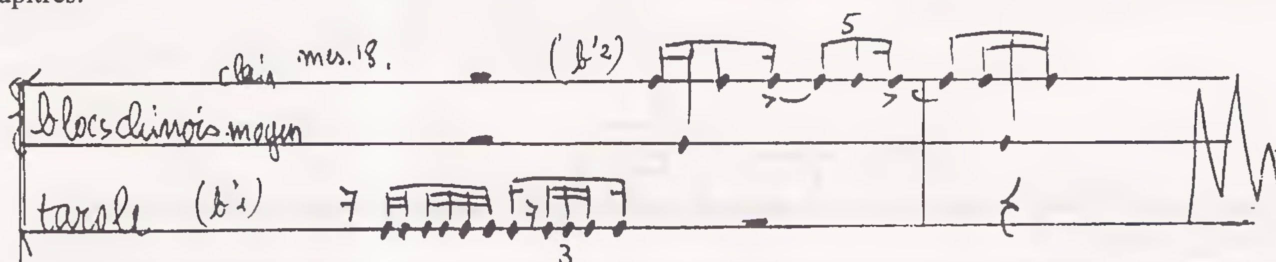
Le motif b1 est relativement simple par sa formulation dérivée des syncopes jazziques : la mesure 4/4 y reste évidente. Varèse affectionne d'ailleurs ces rythmes à la fois prégnants et sécurisants : la modernité réside plutôt chez lui, dans le traitement du timbre et de la mélodie ici absente. Ce motif marque aussi une rupture avec l'imprécision de la première partie. b1 est le seul véritable thème de la partition, sujet à des développements et des réexpositions, ce qui a même permis à certains analystes d'y voir le sujet d'une fugue.

b2 est un contrepoint de b1, presque toujours imbriqué à celui-ci. Il est lui aussi l'objet de variantes, mais son rythme initial et son timbre restent intacts.

b3 n'apparaît qu'au début de cette partie II, sous forme d'un motif isorythmique à trois temps, sorte de "valse" répétée en parfaite indépendance des autres pupitres.

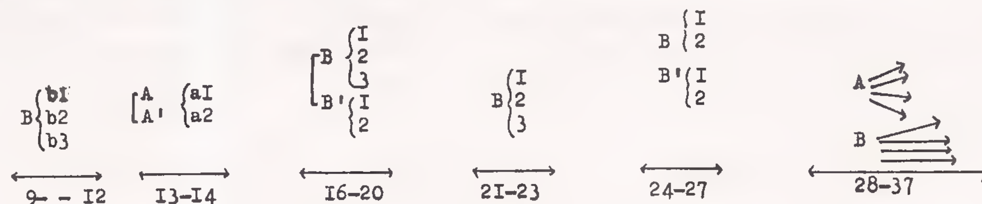
Quatre expositions de b1 marquent une première subdivision de cette partie II (mesures 9 et levée précédente à 12 ; mesures 17 plus levée ; mesures 21 plus levée et 22 ; mesures 24 plus levée). Le motif n'est pas toujours pris intégralement, et sa quatrième apparition se fait en intervertissant les timbres puisque ce sont les bongos qui l'énoncent.

Une réapparition de a1 et a2 soulignée par les sirènes A', juste après la première exposition de b1, b2 et b3, assure l'unité entre les deux parties (mesures 13 et 14), alors que la tarole énonce mesures 18 et 19 un rythme incisif, presque agaçant, vraisemblablement dérivé de B ; immédiatement après, les blocs chinois lui répondent : nous y verrons une idée B', présentée sous les rythmes et les timbres suivants :



Les rythmes seront sujets à de nombreuses transformations, alors que les timbres et la technique de jeu restent les mêmes : coups rapides et saccadés à la tarole (**coups simples** et non **roulements**), effets de "gouttes d'eau" rapides sur les blocs chinois. Grelots, castagnettes et tambour de basque interviennent épisodiquement, enrichissant le timbre d'ensemble par divers accompagnements.

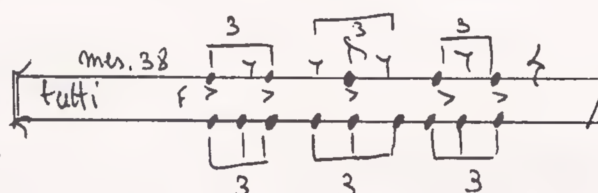
A partir de la seconde partie de la mesure 27 (blocs chinois seuls) commence une sorte de passage libre que l'on pourrait qualifier d'éclatement du matériau sonore. Des bribes de A et de B, en diminution ou en développement, sont énoncés dans un apparent désordre. Les mesures changent, la tension augmente, soulignée à la fin par le grattement obsédant du guiro mesures 35 à 37.



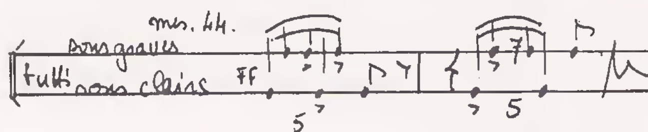
PARTIE III : mesures 38 à 50

Episode central et point culminant de l'œuvre, cette nouvelle section se caractérise par l'élément C, qui n'est plus qu'un système d'écriture : l'unisson en nuance *Forte*. Le contraste avec la partie précédente est total, et un rapprochement avec l'expérience physique de l'ionisation peut s'expliquer ici par le choc des courants : la violence est d'autant mieux rendue qu'elle est soulignée par la cohésion rythmique des pupitres. L'absence de couleur sonore (annulée par l'unisson) et de valeurs longues (plus de sirènes ni de tam-tams) complète cette sensation.

Les principaux rythmes rencontrés sont le triolet avec accents placés de deux en deux :



puis le quintolet, entrecoupé ou non de silences :

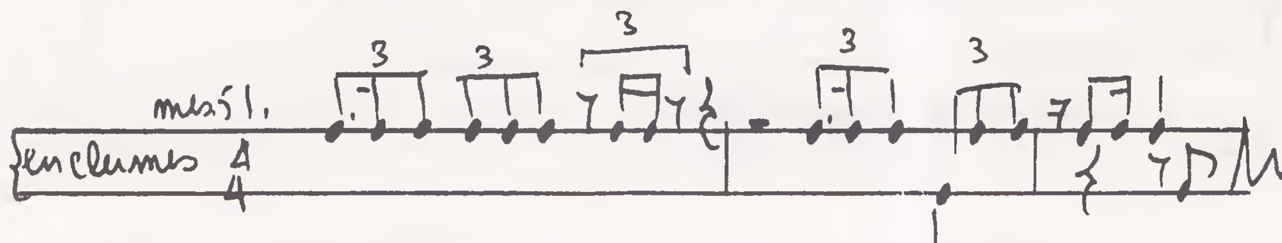


Malgré la brièveté de ce passage, on peut considérer une courte exposition de c1 mesures 38 à 42, un “pont” ou “passetto” (court intermède en solo reliant deux parties) mesures 43 puis une confrontation de c1 et c2 mesures 44 à 50. La notion de timbre réapparaît un peu vers la fin, un jeu utilisant la **klangfarbmelodie** permettant mesures 48 à 50 de varier les développements sur le quintolet.

L’ensemble n’est essentiellement rompu qu’en un endroit : lorque la tarole joue b’1 mesures 38 à 42. Ce contrepoint avec l’unisson général contribue à souligner la violence du passage.

PARTIE IV : mesures 51 à 74

Retour aux principaux éléments de la partie II, auxquels se joint D, qui n’est rien d’autre qu’un timbre nouveau, celui des enclumes. L’importance structurelle de ses rythmes est nulle : seule la sonorité importe. Les triolets pointés énoncés au départ :



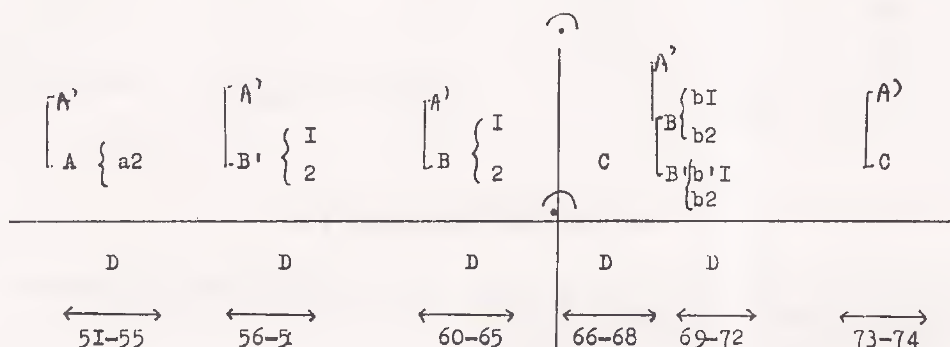
ont pour simple but d’introduire ces instruments dont la puissance tend à faire oublier le travail structurel effectué en même temps par les autres pupitres. Richard Wagner, dans **l’Or du Rhin** (interlude des scènes II et III), avait déjà montré la puissance et la surprise causées par l’emploi de ces instruments, alors qu’il voulait évoquer la forge des **Nibelungen**.

Deux sous-sections apparaissent au sein de cette partie IV, séparées par le point d’orgue de la mesure 65,

— La première (mesures 51-65) réexpose a2 (mesures 51-52), b1 (mesure 56 plus levée), b’2 (mesure 58), exposé deux fois.
La partie des enclumes est en fait un “contrepoint libre” sur le plan rythmique, qui est de caractère improvisé. Les sirènes A’ soulignent l’ensemble, le point d’orgue marquant une sorte de paroxysme conduisant à la...

— Seconde sous-section (mesure 65-74), marquée par des interférences entre B et C :

C (avec un rythme nouveau) mesures 66-68, suivi de b1 et b2 soulignés par le b’2 des blocs chinois, le A’ de la sirène puis le b’1 de la tarole. Les enclumes poursuivent leurs broderies rythmiques, mais s’interrompent dès la mesure 72 : leur rôle est terminé.
Cette partie IV se montre comme une sorte de pendant à la partie II, à laquelle se sont greffées des réminiscences de la partie III et le nouvel élément des enclumes :



PARTIE V : mesures 75 à 91

Episode final, marqué par l’apparition d’un dernier élément causant la surprise : les instruments à sons déterminés employés en *clusters* (E). Ces derniers sont exploités sous deux formes : l’agrégat simultané de 31 notes conjointes et chromatiques (3e portée du piano), puis l’énoncé fractionné, à des hauteurs variables, de

dix notes de la gamme chromatique. Un examen plus attentif de ces grappes sonores montre que Varèse a cherché, à sa manière, à exploiter le dodécaphonisme : les dix notes jouées par le piano (1er et 2e portées), les cloches et le glockenspiel se voient complétées par les deux notes extrêmes du *cluster* joué dans le grave du piano :



Ce timbre E énonce, par ailleurs, le motif A considérablement élargi, une première fois au piano (3e portée), puis aux autres parties : piano 1re et 2e portées, cloches, glockenspiel.
Cette dernière section voit donc une victoire du motif initial : les instruments à résonnance longue (tam-tam, gong, sirènes) sont soulignés par ces nouveaux timbres. b1, b2 et b'2 sont repris timidement, par bribes ; le tambour militaire joue même voilé, comme pour énoncer une dernière fois, discrètement, le motif si incisif au départ (mesure 79 plus levée, mesures 84-85, mesures 87-88). La victoire de A, enrichi de E, termine l'œuvre aux mesures 90-91.

*
* *

Pour la première fois dans l'histoire de la musique, les percussions sont parvenues à assurer l'absolue continuité d'une œuvre musicale, oubliant leur rôle de simple assaisonnement sonore. On sait l'immense succès que connaîtra cette formule, pressentie par Milhaud, Bartok et Stravinsky, puis exploitée par Ohana, Stockhausen, Xenakis et Cage entre autres...

Comme pour toutes ses œuvres, Varèse est ici un génial inventeur, père spirituel de plusieurs générations de compositeurs et non ingénieux précurseur.

BIBLIOGRAPHIE

— Ouelette (Fernand) : *Edgard Varèse*,
Paris, Seghers, 1966.

— Charbonnier (Georges) : *Entretiens avec Edgard Varèse*,
Paris, Belfond, 1970.

— Vivier (Odile) : *Varèse*,
Paris, Seuil, Collection *Solfèges*, 1973.

— Jolivet (Hilda) : *Varèse*,
Hachette, 1973.

— *Edgard Varèse. Ecrits.* Textes réunis et présentés par Louise Hirbour. Traduction française : Paris, Christian Bourgois, 1983.

— *Varèse vingt ans après* : Revue Musicale 383-84-85. Textes réunis et présentés par F. B. Mâche.

DISCOGRAPHIE

La discographie de Varèse est scandaleusement pauvre : la version intégrale de *Déserts* est retirée du commerce, *Etude pour Espaces, la procession de Vergès* et *Nocturnal* n'ont jamais pu être révélés au public français. Une intégrale sérieuse s'impose.

Les autres œuvres, heureusement (*Ecuatorial* est à peine sorti, grâce à des importations, de ce purgatoire) sont mieux représentées, notamment *Ionisation* qui bénificie de quatre versions actuellement disponibles :

— Boulez + orchestre philarmonique de New York, CBS 76520 ;

— Craft + membres de l'orchestre symphonique Columbia, CBS 060286 ;

— Mehta + percussionnistes de Los Angeles, DECCA 414-170 ;

— Percussions de Strasbourg, PHILIPS 6718040.

— Disque Baccalauréat, Pathé-Marconi n°

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______ Prénoms ______

Profession ______ Adresse complète ______

______ Code postal ______

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	185 F
	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	205 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1987 (l'exemplaire)	55 F (dont 6 F de port)

Je verse la somme de ______ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ______ Signature ______

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

CAHIER D'ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

par

André MUSSON

(à l'usage des élèves des collèges, Lycées, Ecoles de Musique)

- **J.S. BACH** - 2e suite en Si mineur
  Magnificat
- **L.V. BEETHOVEN** - 5e Concerto en Mi b majeur
  9e Sonate en La, dite à Kreutzer
- **H. BERLIOZ** - Le Carnaval Romain
- **J. BRAHMS** - 3e Symphonie en Fa majeur
- **P. DUKAS** - L'Apprenti Sorcier
- **L. MOZART** - Concerto pour flûte et harpe
  41e Symphonie "Jupiter"
- **F. SCHUBERT** - Symphonie Inachevée
- **A. VIVALDI** - Les Saisons
- **C.M. von WEBER** - Le Freischutz (ouverture)

BON DE COMMANDE

Veuillez m'adresser au prix de 45 F (pour la France) le CAHIER D'ANALYSES d'André Musson + 6 F expédition, soit 51 F.

M ______________________

Adresse ______________________

Code postal

Ci-joint en règlement C.C.P. ☐ Ch. banque ☐
au NOM de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS

PREPARATION

aux exercices d'écoute

par
Hervé MUSSON

A - Reconnaissance de fautes

Il suffit de vous reporter aux épreuves données les années précédentes pour vous faire une idée, quelques unes d'entre elles figurent dans ce fascicule.

Un entrainement régulier vous permettra au moins de localiser les modifications dans la phrase sans trop de difficulté.

B - Rythme et Mesure

Ici également tout n'est qu'affaire d'entrainement.

A titre d'exemple : voici six séquences de 4 mesures chacunes à peu près dans l'esprit du Bac.

Il faudra, entre autre, s'exercer à reconnaître la rythmique des différentes mesures :
2/4 4/4 mesures binaires (carrées)
3/4 6/8 mesures ternaires (ce, même si la mesure à 3/4 est traité dans les théories officielles au chapitre des mesures simples.

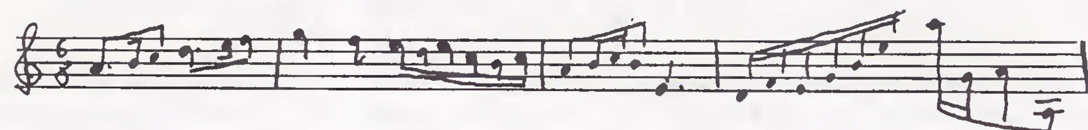
Exercices rythmiques

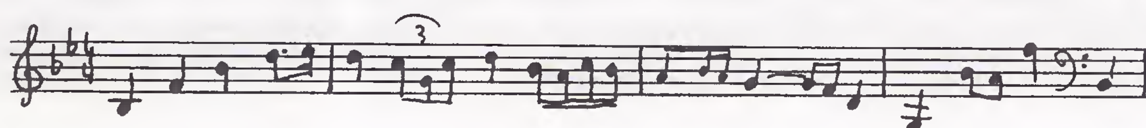












C - Identification d'instruments

Plus vous entendrez de musique, plus vous serez apte à reconnaître les différents timbres de l'orchestre. Mais rien ne remplace l'écoute en direct, aussi et pour mieux vous familiariser avec les instruments, tachez donc d'assister à la classe d'orchestre du Conservatoire le plus proche — peut-être l'administration locale vous permettra-t-elle cette faveur.

Gare aux confusions entre **Hautbois et Cor Anglais,** ou entre **Trompette, Trombone et Cor.**

Parmi les instruments à vent, les anches ont une sonorité caractéristique (Clarinettes, Hautbois, Cor Anglais, Basson, Saxophones).

En oûtre il existe au catalogue des Disquaires des Concertos pour tous instruments.

Parmi les œuvres les plus représentatives, on peut citer à titre indicatif

Flûte : "Syrinx", **Debussy**; "Boléro", **Ravel** (début); **Poulenc** "Sonate pour flûte et piano".
Hautbois : "Timbres Espace Mouvement", **Dutilleux** (exposition au hautbois solo de la cellule mélodique); divers concertos pour hautbois de **Vivaldi**; "Sonate pour hautbois et piano", **Poulenc.**
Cor anglais : Solo IIIe acte de **Tristan, Wagner.**
Clarinette : 3e Mouvement du "Quatuor pour la fin du temps", **Messiaen;** "Sonate pour clarinette et piano", **Poulenc**; "Fantasiestucke" op. 73 pour clarinette et piano, **Schumann**; "Rhapsody in blue" (début), **Gershwin.**
Basson : "Apprenti sorcier" (thème), **Dukas.**
"Concerto pour basson et orchestre", **Mozart.**
Saxophone : "Quatuor", **Désenclos**; "Danses exotiques pour saxophone et piano", **Françaix.**
Cor : "Concertos pour cor et orchestre", **Mozart**; "Leitmotiv du cor de Siegfried" (murmures de la forêt, Siegfried 2e acte-début 3e acte Götterdämmerung), **Wagner.**
Trompette : "Symphonie pour cordes" (Final), **Honegger**; "Sonate pour cor, trombone et trompette", **Poulenc.**
Trombone : "Cavatine pour Trombone et piano", **Saint-Saens**; "Tannhauser" (Ouverture, 2e exposition du thème des pélerins), **Wagner.**
Ondes Martenot : "Apparition de l'ange" 2e acte du **St François d'Assise** d'**O. Messiaen**; "3 poèmes pour Ondes Martenot et piano", **Jolivet.**
Clavecin : Oeuvres de Bach, Couperin, Rameau, Scarlatti etc.
Harpe : "Introduction et allegro", **Ravel**; "Sonate pour flûte alto et harpe", **Debussy.**
Violon : voir Bach, Mozart (œuvres exécutées sur des **instruments classiques,** c.a.d. actuels), Beethoven, Brahms, Franck, Debussy, Ravel, etc.
Violoncelle : idem, en particulier : "Suites pour violoncelle seul", **Bach**; "Double concerto pour violon et violoncelle", **Brahms.**

D - Audition d'un court passage musical à situer dans l'histoire de la musique et dont il faudra préciser la formation.

Un peu d'histoire de la musique et des auditions nombreuses s'avèrent indispensables : voici en gros les différentes époques à repérer.
Renaissance — Madrigal - Chanson polyphonique etc...
XVIIe siècle — Buxtehude, Lully...
XVIIIe siècle (1re moitié). Bach, Couperin, Haëndel etc...
(2e moitié). Mozart, Haydn...
XIXe siècle (1re moitié. Beethoven, Schubert, Berlioz...
(2e moitié). Berlioz, Schumann, Chopin, Wagner, Liszt, Moussorgsky, Rimski, Korsakov, Fauré, Bizet etc...
XXe siècle (début) : Ravel, Debussy, Fauré, Berg, Stravinsky etc...
EPOQUE CONTEMPORAINE — Berg, Stravinsky, Varèse, Messiaen, Dutilleux, Bério, etc...
(Liste de compositeurs n'ayant aucun caractère limitatif, donnée simplement comme point de repère)

Apparition des instruments modernes dans le milieu du XVIIIe siècle. Quant à préciser la formation, il faut savoir différencier les **œuvres pour grand orchestre** (Symphonies - Poêmes symphoniques - Ballets - Ouvertures où Préludes etc... Ex : Ouverture des MAITRES CHANTEURS - *Wagner*), les **œuvres pour orchestre réduit** ou **de chambre.** Ex : CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS, quatuors, quintettes à cordes. **Les mélodies accompagnées à l'orchestre.** Ex : KNABENWUNDENHORN-MALHER, SHEHERAZADE - *Ravel*, ou **au piano. Chansons à Cappela** Ex : 3 CHANSONS DE Ch. D'ORLEANS - *Debussy.* **Chœur et orchestre** Ex : MESSE EN UT MINEUR - *Mozart* **Concer-**

E - Reconnaissance d'accords

- accord parfait
- 7e de dominante
- autre accord

D'une façon générale, les accords ont pour fonction de caractériser la mélodie qu'ils soutiennent. Ils la personnalisent, et souvent dans la musique dramatique la couvrent d'une intention particulière : Exemple de deux harmonisations différentes d'une même phrase :

BACH Choral (extrait de la Passion selon St Jean)

1ère version



2e version

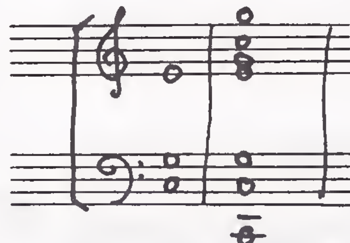


La musique étant faite de périodes de tension et de périodes de repos, les accords se classent en deux catégories : **Accords stables** (repos) et **Accords instables** (tension) qui par le jeu de leurs dissonances internes appellent toujours une résolution.

Dans la musique européenne dite "Classique" et en gros jusqu'au début du XXe siècle, tous les accords stables sont des accords parfaits (c'est-à-dire consonnants), à savoir une superposition de 2 tierces, l'une Majeure, l'autre mineure ou vice-versa.

1er CAS

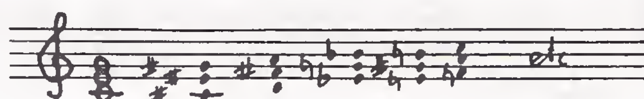




Il s'agit du même accord construit sur les 3 notes — do-mi-sol — disposées différemment sur toute l'étendue de l'échelle sonore.

Cet accord est dit Majeur, parce que sa 1re tierce est Majeure.

On peut le reproduire sur toutes les notes de la gamme chromatique.



2e CAS

L'accord parfait mineur commence lui, par une tierce mineure.



Ce qui transposé devient



Un accord parfait, outre les explications techniques données plus haut, cela s'entend. D'abord parce qu'il est parfaitement consonnant et aussi parce qu'il n'appelle rien après lui. D'ailleurs à peu près, toutes les œuvres antérieures à 1900 s'achèvent sur un accord de ce type.

Quant aux différents modes Majeur et mineur, ils ne valent que l'un par rapport à l'autre. Tous les qualificatifs utilisés pour tenter de les définir apparaissent plus ou moins restrictifs ou vains. On dit en général que le Majeur traduit la gaieté, tandis que le mineur est triste ; autant d'idées sujettes à caution et par trop simplistes. Je dirais plutôt que le Majeur est plus sonnant, plus lumineux, plus extérieur, ce qui ne veut pas dire que le mineur sonne mal, il apparaît seulement plus intime.

Le Majeur fait beaucoup plus musique concertante, franche; le mineur est plus secret, il est plus immédiatement subjectif. On écoute le premier plus facilement avec ses oreilles que le second qui s'adresse, lui, plus directement à la sensibilité.

A titre d'exemples :

MAJEUR

2e Mouv. de la Symphonie "La Surprise" - HAYDN

Ed. Ernst Eulenburg (Leipzig)

Leitmotiv du Rhin (Wagner, la Tétralogie)

5e Concerto Brandebourgeois (HEUGEL)

MINEUR

Badinerie (extrait de la)
Suite en Si min. **Bach**



Leitmotiv de Erda (présage-avenir) (**Wagner**, la Tétralogie).

Leitmotiv du **Rhin** identique à celui de **Erda,** le mode seul change :

Rhin, Majeur; Erda, mineur.



MAJEUR, MINEUR MELANGÉS

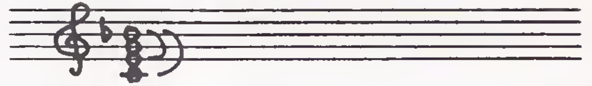
Premières mesures du **12e nocturne** op. 37 n° 2, **Chopin.**
(Les accords majeurs et mineurs faciles à entendre sont encadrés : 1er, 2e : Majeur; 3e, 4e : mineur.



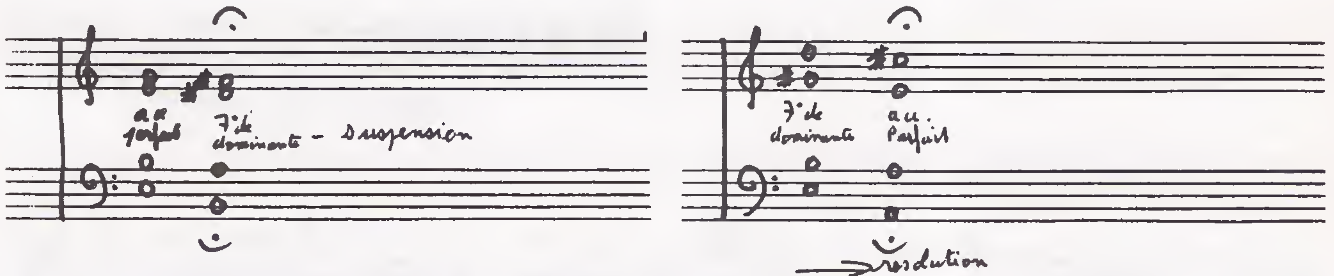
On obtient l'accord de 7e de dominante en ajoutant une tierce mineure à l'accord parfait Majeur.



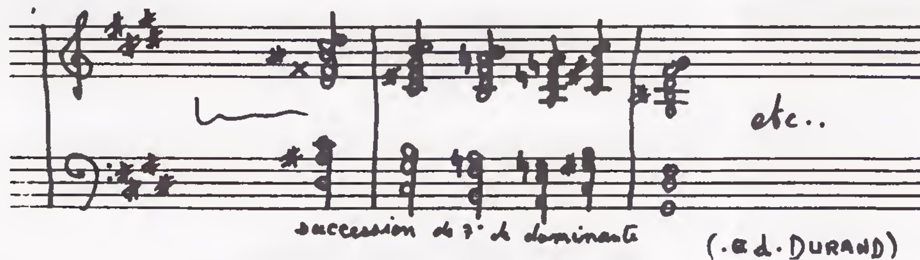
Bel accord coloré, chaud et riche du fait de ses dissonances.



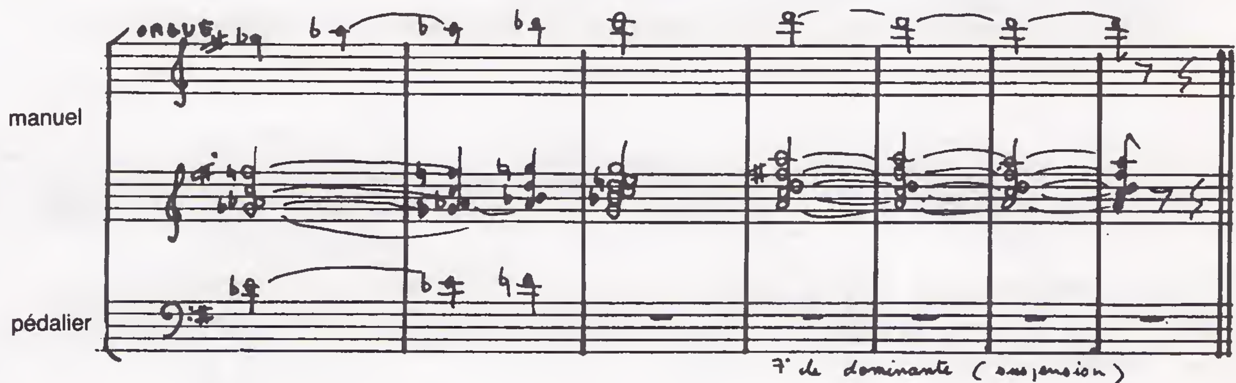
Il sonne rond et plein mais il appelle toujours une résolution. Dans la musique dite classique, c'est un accord instable.



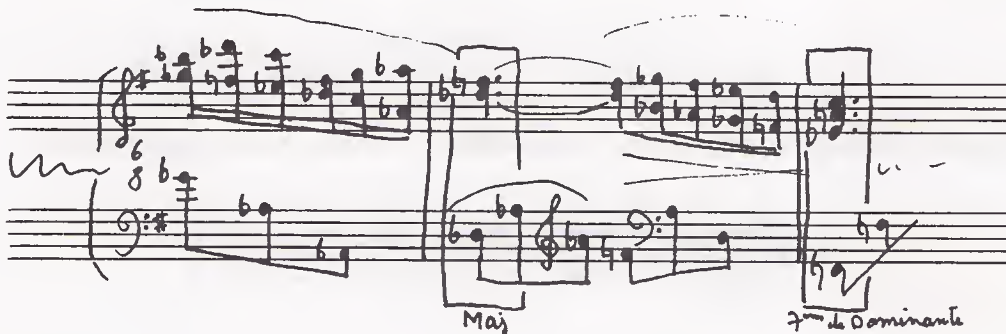
Voici, extrait de la Cathédrale Engloutie de Claude Debussy, une succession de 7es de dominante (7es parallèles).



La fin de la 4e de l'Ascension pour orgue de O. Messiaen. Une des rares œuvres de toute l'histoire de la Musique qui se termine en état de suspension sur une 7e de dominante.



Dans le 12e Nocturne de Chopin déjà cité, quelques mesures après les exemples reportés ci-dessus concernant les acc. parfaits Maj. et min., la phrase musicale reste "en suspension sur une 7e de dominante.



LES INSTRUMENTS et L'ORCHESTRE

(Liste non limitative)

ALTO

Bach	Finale du 6e concerto brandebourgeois
Berlioz	Harold en Italie
Debussy	Sonate pour flûte, alto et harpe
Mozart	Sinfonia concertante K 364 (début du mouvement lent)

BASSON

Beethoven	Symphonie n° 4 Scherzo
Bizet	Carmen (solon de l'entr'acte)
Dukas	Apprenti sorcier
Jolivet	Concerto pour basson
Mozart	Concerto pour basson et orchestre
Prokofiev	Pierre et le Loup
Ravel	Boléro
Rimsky-Korsakov	Shéhérazade
Strawinsky	Berceuse de l'oiseau de feu
	Histoire du soldat
	Sacre du printemps (début)
Vivaldi	Concerto en la mineur n° 7
	Concerto "La Notte"
	Concerto en do mineur n° 14

CELESTA

Bartok	Musique pour cordes, percussion et célesta
Tchaikowsky	Casse-noisette — La fée dragée
Villa-Lobos	Sextuor mystique pour hautbois

CLARINETTE

Berg	Pièces pour clarinette et piano
Berlioz	Symphonie fantastique 5e mouvement
Brahms	Sonates pour clarinette et piano
Debussy	Rhapsodie pour clarinette
Mahler	Kindertoten lieder
Mendelssohn	Ouverture des grottes de Fingal
Messiaen	Quatuor pour la fin du temps
Mozart	Quintette
	Concerto en la mineur pour clarinette
Tchaickowsky	Belle au bois dormant, danse de l'oiseau bleu n° 1,
	Symphonie n° 5 (début)
Weber	Le Freischütz

CLARINETTE - BASSE

Tchaikowsky	Casse-noisette "fée-dragée"

CLAVECIN

Couperin	Les folies françaises
	Les vieux seigneurs
	Le tic-toc-choc ou les maillotins
Falla	2e mouvement Concerto
Poulenc	Concerto champêtre
Rameau	La poule
	Le tambourin
	Le rappel des oiseaux

CONTREBASSE

Beethoven	5e symphonie (passage du scherzo)
Dittersdorf	Concerto pour contrebasse et orchestre (3e mouvement conseillé)
Saint-Saëns	Carnaval des animaux (l'éléphant)

CONTREBASSON

Brahms	Symphonie n° 1 (dernier mouvement)
Ravel	Ma mère l'oye (La Belle et la Bête)

COR

Beethoven	Symphonie héroïque (trio)
Brahms	Trio pour violon, cor et piano
Mozart	Concerto pour cor
Ravel	Pavane pour une infante défunte
R. Strauss	Till Eulenspiegel
Tchaikowsky	Symphonie n° 5 (deuxième mouvment)
Weber	Le Freischütz : ouverture
	Obéron : ouverture

COR ANGLAIS

Borodine	Dans les steppes de l'Asie centrale
Dvorak	Symphonie du nouveau monde
Ravel	Concerto pour piano en sol mineur (adagio)
Wagner	Prélude du 3e acte — Tristan et Yseult

CORDES

Bartok	Divertissements pour cordes
Honegger	Symphonie pour cordes
Mozart	Petite musique de nuit
Roussel	Symphoie pour cordes
Schubert	Quintette "la truite"
Schoënberg	La nuit transfigurée
Vivaldi	Les quatre saisons

CUIVRES

Gabrielli	Canzona à Six

FLUTE

Bach	Sonate pour flûte et clavecin
Debussy	Syrinx (flûte seule)
	Prélude à l'après-midi d'un faune
Dutilleux	Sonatine
Mozart	Concerto pour flûte et harpe
Poulenc	Sonate (mouvement lent : cantilène)
Ravel	Ma mère l'oye (pavane)
Tchaikowsky	Danse de casse-noisette
Telemann	Suite en la mineur pour flûte et orchestre

FLUTE PICCOLO

Rossini	Ouverture de Sémiramis
Vivaldi	1er concerto pour flûte piccolo et orchestre à cordes

GUITARE

Boccherini	Symphonie avec guitare
Rodrigo	Concerto d'Aranjuez deuxième mouvement
	Fantaisies pour un gentilhomme

HARPE

Boieldieu	Concerto pour harpe et orchestre
Debussy	Danses sacrées, danses profanes
	Sonate pour flûte, alto et harpe
Donizetti	Lucia de Lamermoor
Hindemith	Sonate
Mozart	Concerto pour flûte et harpe
Prokofiev	Prélude
Rimsky-Korsakov	Cappricio espagnol
Tansman	Petit oiseau, petit nègre
Tournier	Au matin
Ravel	Introduction et Allegro

HAUTBOIS

Beethoven	Symphonie pastorale (3e mouvement)
Bizet	Symphonie en ut (mouvement lent conseillé)
Britten	6 métamorphoses pour hautbois solo
Cimarosa	Concerto pour hautbois
Haydn	Concerto pour hautbois et orchestre
Ibert	Escales (Tunis)
Lalande	Musette de la symphonie pour les soupers du Roy
Mozart	Concerto pour hautbois et orchestre
Ravel	Tombeau de Couperin
Schubert	Symphonie en ut
R. Strauss	Concerto pour hautbois et orchestre

LUTH

Besard J.B.	Musique pour le luth

ONDES MARTENOT

JOLIVET	Concerto
Landowsky	Concerto (deuxième mouvement)
Messiaen	Trois petites liturgies de la présence divine

ORCHESTRE

Berlioz	Marche hongroise
Britten	Variation et fugue sur un thème de Purcell
Y. Menuhin	Les instruments de l'orchestre
Prokofiev	Pierre et le loup
Disque La Pléïade	"Les connaissez-vous ?"
Strawinsky	Le sacre du printemps

ORGUE

J. Alain	Litanies
Bach	2 chorals "Viens sauveur des païens"
	"choral du veilleur"
Couperin	Tierce en taille et dialogue
Du Caurroy	"Une jeune fillette" fantaisie
M. Dupre	Prélude et fugue en sol mineur
C. Franck	Pastorale
Frescobaldi	5e Toccata du deuxième livre
Messiaen	Le verbe
Widor	1er mouvement de la 6e symphonie

PERCUSSION

Bartok	Musique pour cordes, percussion et célesta
Ohana-Kabelac	Percussions de Strasbourg

PIANO 4 MAINS

Debussy	Petite suite
Mozart	Sonate
Satie	La belle excentrique
Schubert	Début de la Fantaisie

2 PIANOS

Debussy	En blanc et noir
Messiaen	Visions de l'amen
Milhaud	Scaramouche

SAXOPHONE

Bizet	L'arlésienne
Debussy	Rhapsodie pour saxophone
Moussorgsky	Tableaux d'une exposition (le château)
Ravel	Boléro
Tomasi	Ballade pour saxophone et orchestre

TROMBONE

Delibes	Mazurka de Coppélia
Ravel	Boléro
Rimsky-Korsakov	Ouverture de la grande Pâque russe
Saint-Saëns	Marche militaire
Wagner	Ouverture de Tannhauser

TROMPETTE

Bartok	Concerto pour orchestre
Beethoven	Léonore 3
Haydn	Concerto pour trompette
Jolivet	Concerto pour trompette
Moussorgsky	Tableaux d'une exposition (promenade)
Strawinsky	Petrouchka
	Le sacre du printemps

TUBA

Moussorgsky-Ravel	Tableau d'une exposition (Bydlo)
Wagner	Ouverture des maîtres chanteurs

VIOLON

Bach	Air de la suite n° 3
	Bourrée de la partita en sol mineur
Beethoven	Concerto en ré majeur
Brahms	Finale de la 1ère symphonie
Martinu	Duos n° 1 et 2
Mendelssohn	Concerto
Saint-Saëns	Carnaval des animaux : l'âne
	Danse macabre
Szymanovsky	La fontaine d'Arétuse pour violon et piano
Vivaldi	Les quatre saisons

VIOLON ALTO

Bach	Finale du 6e concerto brandebourgeois
Berlioz	Harold en Italie
Debussy	Sonate pour flûte alto et harpe
Mozart	Sinfonia concertante K 364 début du mouvement lent

VIOLONCELLE

Bach	Suites pour violoncelle seul
Beethoven	Sonate
Brahms	Double concerto pour violon et violoncelle
	Sextuor pour 2 alti, 2 violons, 2 violoncelles
Jolivet	Concerto
Messiaen	Quatuor pour la fin des temps
Saint Saëns	Carnaval des animaux (le cygne)
Schumann	Concerto pour violoncelle et orchestre
Villa-Lobos	Bachianas n° 5 pour violoncelles et voix de soprano

Denise CLAISSE


HENRI
SELMER
PARIS

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE PIANOS**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO**
  3 bis, rue des Trois Mollettes
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **BOPPIN MUSIQUE**
  19, rue Montmorency
  34200 **SETE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **"AU DIAPASON"**
  12, rue Saint-Antoine du T.
  31000 **TOULOUSE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **Librairie ALLEGRETTO**
  199 bis, rue de la Convention
  75015 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS
- **La Boutique du Conservatoire**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES
- **DODIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 **BOULOGNE**
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 **COLOMBES**
- **AUX TROIS CLES**
  68, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 **ENGHIEN LES BAINS**

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07